8/V 70

ION VITNER

MERIDIANE LITERARE

Noi lucrări de critică literară
apărute în
Editura de Stat
pentru Literatură și Artă

* * *

PROBLEME ACTUALE
ALE LITERATURII
REALIST-SOCIALISTE
320 pag. 7 lei

Boris Cazacu
STUDII DE LIMBĂ LITERARĂ
216 pag. 4,80 lei

Al. Piru
OPERA LUI G. IBRĂILEANU
264 pag. 4,60 lei

D. Vatamaniuc
I. POPOVICI-BĂNĂȚEANUL
216 pag. 3,65 lei

Coperta de *P. Vulcănescu*

8
V 70

I. VITNER

MERIDIANE LITERARE

J. 36512
J. L.

1960
EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURA ŞI ARTA

I

DIORAMA ARGHEZIANĂ

Apariția, în cadrul efervescenței literare actuale, a vastului poem *Cîntare omului* de Tudor Arghezi, este plină de semnificații. Creat de către autorul *Cuvintelor potrivite,* el este anunțat de către întreg filonul umanist al literaturii noastre. Este monumentul literar al unei sinteze istorice, ilustrînd o trăsătură fundamentală pentru literatura de astăzi.

Cîntare omului continuă în timp ampla *Diorama* eminesciană. Poate este mai nimerit a spune că ideea artistică a marelui poet a căpătat o nouă interpretare. În orice caz în literatura noastră, *Diorama* și *Cîntare omului* rămîn, pînă în momentul de față, singurele încercări de a cuprinde în viziune panoramică dramaticul destin uman. La Eminescu succesiunea istorică pornește de la omul primitiv și ajunge la exilul lui Napoleon. De fapt istoria umanității continuă dincolo de limitele manuscriptice, pentru că *Împărat și proletar* sau *Scrisorile* sînt străbătute de suflul *Dioramei.* Poemul este tutelat tragic de cuvintele ecleziastului : *„vanitas vanitatum et omnia vanitas“.* Viziunea panoramică a istoriei umane era destinată să ilustreze abisul deșertăciunii.

Creatorul *Luceafărului* a pornit în recrearea istoriei de la icoane, fapte și imagini consacrate. În *Cîntare omului* viziunea dioramică se întregește din esențe și simboluri. Poetul este interesat

nu de istoria anumitor oameni și evenimente, ci de evoluția Omului și de multiplicarea lui pînă la stadiul de Umanitate. De aceea *Cîntare omului* înlocuiește succesiunea de figuri și fapte epopeice cu interpretarea lirică a cîtorva momente cruciale, desprinse din explicarea marxistă a istoriei omului. Prin caracter dioramic, dar și prin potențial filozofic, sînt în *Cîntare omului* și ecouri firești din *De rerum natura*. Lucrețiu era, cu poemul său de extremă însemnătate în evoluția gîndirii umaniste și materialiste, un discipol al lui Epicur. Arghezi este în *Cîntare omului* un interpret al umanismului socialist.

Poetul deschide la rîndu-i *„poarta înaltă de la Templul unde secolii se torc"*. Călcînd pe urmele creatorului *Panoramei deșertăciunilor*, în intenția parcurgerii pe etape a temporalului, Arghezi descoperă alte viziuni. În locul sălbaticilor *„cu topoarele de piatră"*, poemul său se deschide cu un elogiu adus Umbrei, dedublare în nocturn a materiei, sub săgetarea luminii. *„Petecul de noapte, dat ție din născare"*, *„însoțitoarea mută-n odihnă și mișcare"*, *„păianjenul negru"*, rotitor în jurul omului, este semnul ciocnirii dintre lumină și materie. La Arghezi umbra are aceeași semnificație ca la romantici. Este atributul vieții, al umanului. Peter Schlemihl iese din sfera umanului în momentul în care își vinde diavolului umbra. *Cîntare omului* pornește de la umbră, proiecție întunecată, mobilă și misterioasă a umanului, pentru a ajunge la descripția și elogiul materiei care o generează. *Eu, umbra* este un moment de un patetism puternic în lirica noastră. Momentul surprinde înălțarea omului, ridicarea la stațiunea bipedă. Explicația științifică, istorică a fenomenului este transpusă în imagine dinamică, dramatică. Asistăm la extraordinara luptă dintre Ariel și Caliban, dintre aerian și teluric. Pămîntul îl ține pe Ariel într-o dureroasă încleștare. Zbaterea ființei menite

să-nfrunte cerul este imaginată tragic și sculptural :

. . . . . .

Sculatea din puzderii s-a săvîrșit treptat.
Te-ai dezlipit de umeri și, răzimat pe coate,
Văzuși că ridicarea pe șale nu se poate.
Ai încercat sucirea înceată, pe șezut,
Din răsputerea caznei cu brînciul, și-ai căzut.
Te-ai tăvălit pe pietre ca șarpele rănit.
Nu ți-a slăbit nădejdea. Mereu te-ai prăbușit.
N-o să mai uit nici lupta cu sine-ți nici această,
În cerc de orizonturi imens, cîmpie vastă.

. . . . . .

S-a mai muncit și rupe-ncleștarea, se-ncovoaie,
Și ocrotindu-și sînul cu palma, și rărunchii
Se frîng din nou și iarăși i s-au deschis genunchii,
Așa e înălțarea și prețul se plătește
Cu chin și suferință și slavă, omenește.

Oricît aș căuta să mă desprind de imaginea care mă urmărește, versurile lui Arghezi îmi reamintesc mereu înfiorătoarea suferință a lui Laocoon, lupta sa cu teluricul, figurat în strînsoarea șarpelui. Uluitorii artiști ai Rodosului ne-au lăsat un Laocoon, expirînd sub povara pedepsei. La Arghezi, Ariel învinge. Victorios se înalță și privirea lui *„dezlegată de mîl și de țărînă, Ajunse scrutătoare, senină și stăpînă"*. Victoria se transformă în apoteoză. Momentul este într-adevăr crucial, pentru că omul și-a *„învins pămîntul, mormîntul și destinul"*. Omul în proiecție arghezian devine, prin teribilă luptă, un demiurg. Calitatea îi este conferită prin inteligență. Mintea îl face pe om dușmanul miturilor tenebroase, al zeilor, al lui Iehova și al lui Satan. Adversitatea dintre omul-demiurg și zei este închisă în figura lui Prometeu. Răscoala împotriva zeilor se mani-

festă prin furtul luminii, dăruită omului. Fragmentul *La stele* este un omagiu adus raţiunii militante, menită să-nfrunte *„prin timpuri... zeci de dumnezei...“*

Faptul că în actuala etapă a liricii argheziene Creator devine omul este afirmat fără echivoc prin versuri din *Chemarea înălţării:*

De-o fire cu ţărîna, dar dezlegat de lut,
Ai început o lume din nou de la-nceput.

Omul devine demiurg nu prin misterul miracolelor, dar simplu, prin muncă, săvîrşită sub imperiul inteligenţei. Omul este Născocitorul, creatorul uneltelor, şi aici diorama argheziană se îmbogăţeşte cu încă un moment crucial: crearea instrumentelor de muncă. Faţă de imensitatea Omului, instrumentele sînt universul său mic şi dintr-o dată pana argheziană împrumută vechile sale virtuţi miniaturale, pictînd cu gingăşie, inocenţă şi umor. Ferăstrăul este:

Vicleanul ferăstrău,
Tovarăşul şi şoarecele tău,
Care-şi strecoară firul ca luciul de oglinzi
În curmeziş, prin codri, şi îi despică grinzi.

Iar acul:

Cît ghimpele, săracul,
De mic şi iute...
Şi harnicul nimica, vioi ca o lăcustă,
Se-nghesuie şi-aleargă pe marginea îngustă
Şi-mbracă omenirea de miile de ani:
O sculă genială, cinci ace la doi bani.

Aici, în *Născocitorul,* se vădeşte admirabila intuiţie argheziană a dialecticii istoriei. Poetul vaticinează: născocitorul făinii şi al pîinii va fi ursit să ajungă cerşetor *„de pîine gonit“*, născocitorul

lanțului își va lega, prin intermediul legilor, *„cătușe de fluiere!“* Pînă atunci poetul adaugă la diorama sa o imagine proiectată în prim plan : *Mîna lui.* Fragmentul acesta alături de *Să ți-o sărut, A.E.I.O.U.* și *Adame* realizează o splendidă invocare a creației, a muncii, prin simbolul mișcător al mîinii omului. Mîna devine o făptură cîntată cu uimire, evlavie, ingenuitate. Aceeași uimire inocentă și smerită are poetul și în fața ochilor care adaugă o nouă imagine în suita dioramei sale *(Dar ochii tăi?).*

Creație nu înseamnă însă numai muncă, dar și zbucium interior. *Copil din flori* este o evocare de maximă subtilitate a dialecticii sufletului uman, a complexelor contradicții interne ale omului :

Ți s-a-mpletit ursita să ții de două firi.
Cînd ești ce nu fuseseși, cînd pari a fi și tu
Și nentrerupt te cleatini între ba da și nu.
Încredințare dîrză o zi și-o zi tăgadă,
În lupta ta cu tine ești unul și-o grămadă.

În *De rerum natura*, Lucrețiu, la sfîrșitul cărții a treia, amintește de Tityos și respinge ideea că ar fi uriașul lumii subterane, al cărui trup întins pe nouă pogoane ar fi veșnic sfîșiat de vulturi nesățioși. Nu ! spune Lucrețiu, Tityos nu a existat niciodată, dar Tityos există în noi, sîntem noi, dați pradă iubirii, poftelor, chinului, neliniștii, grijilor de un fel ori de altul. Fără să fie numit într-astfel, *Copilul din flori* este creat ca un Tityos.

Cu *„făptura de cuvinte, din grai sunat și mută“*, care *„nu are, cercetată, plămadă cunoscută“ (Din taine)* se-ncheie călătoria prin tărîmul virtuților umane.

Diorama argheziană își continuă de aci înainte succesiunea de imagini în cadrul Omului ajuns la stadiul de Umanitate. Destinul său devine tragic

și înălțător. Insul creator ținea *„de două firi"*. Umanitatea este împărțită în două lumi, încleștate într-o teribilă dispută. Trufașul este *„stăpînul cel mai lacom, fiind și cel mai tare"*. Trufașul este împăratul, stăpînul de robi, urzitorul de războaie. *Prietenie* dezvăluie cu durere deșertăciunea războaielor, ipocrizia *„domnului"* asemănător tîlharului și care

Poate mii de oameni în tihnă să omoare,
Legîndu-și zalhanaua de cîmpul de onoare.

În *Rînduiala* este respinsă cu sarcasmul satirei împărțirea lumii în exploatați și exploatatori, considerată ca o necesitate istorică și binefacere pentru popor. Sarcasmul devine bici în *Un altul zise* și *Temeiul ni-i frăția.* Sînt atinse, subțire și distrugător, două instituții fundamentate pentru orînduirea exploatatoare : biserica și monarhia, vechi cliente ale satirei argheziene. Diorama se termină cu răsturnarea monarhului, aflat de către popor, printr-un destin buf, *„într-o privată..."*.

Cel ce gîndește singur este un epilog și o perspectivă de viitor. Omul *(„cel ce gîndește singur și scormone lumina")* a creat *„un om de fier"* : mașina. Era mașinismului este tulburătoare prin dimensiuni neîncetat amplificate, prin posibilitățile fără hotar pe care le deschide *„taina tainelor"*, atomul. Este însă și era în care Omul și Poetul pot spune :

E timpul, slugă veche și robul celui rău,
Tu, omule și frate, să-ți fii stăpînul tău.

Cu *1907* și *Cîntare omului* în lirica arghezian̆ă se desfășoară un fenomen nou : predilecția pentru mari cicluri istorice, menite să ilustreze și să elucideze probleme ale vieții sociale sau ale evoluției omului. Conceptul de lirism se îmbogățește astfel nemăsurat. Lirica — în accepția esteticii idealiste

(profesată la noi de către Maiorescu) — trebuia să fie pusă la adăpost de pericolul ştiinţei, al gîndirii filozofice (materialiste mai ales), al politicii sau patriotismului. Făcînd parte din sfera raţiunii (improprie liricii), asemenea elemente erau de natură să degradeze efluviul liric, de izvor pur subiectiv, iraţional (în sensul cel mai larg). Tudor Arghezi infirmă, prin practica poeziei sale, un astfel de concept învechit şi reacţionar. Lirica noastră de astăzi, în întregul ei, este dominată de raţiune. Arghezi merge însă mai departe, reactualizînd în mod amplu meditaţia eminesciană, cu tulburătoarele ei întrebări şi interpretări filozofice.

Cîntare omului este în esenţă o amplă dramă ontologică. Soluţiile sînt dăruite de către ştiinţa modernă, în general, şi de materialismul istoric, în special. O astfel de lirică, impregnată de scientism, apare ca posibilă numai acum, în literatura noastră recentă. Corelaţiile lirism-istorie, lirism-sociologie etc., etc., stabilite cu toată fermitatea în etapa de astăzi a creaţiei argheziene, deschid perspective extrem de interesante poeziei noastre. Practic, lirica nu are a se teme de nimic. Orientată de o gîndire luminoasă, lirica poate pătrunde în orice domeniu de cunoaştere şi să-şi integreze orice element al activităţii omului. Lirica nu mai este slujnica purei subiectivităţi, ci aliată a omului întreg. Dacă ar apărea un nou Virgiliu, admirator al operei argheziene, el nu ar face desigur altceva decît să repete cu privire la creatorul *Cîntării omului* versurile rostite de către poetul roman, în legătură cu Lucreţiu :

Felix qui potuit rerum cognoscere causas
Atque metus omnes et inexorabile fatum
Subjecit pedibus strepitumque Acherontis avari !

(*„Ferice de acela care, cunoscînd cauza lucrurilor, a putut strivi în picioare toate temerile, neînduplecatul destin şi faima nesăţiosului Acheron !“*)

MIHAI BENIUC

Cu trei decenii în urmă intra în literatură un vlăstar al ţăranilor moţi, al acelor locuitori ai Munţilor Apuseni ameninţaţi — aşa cum arătau toate statisticile oficiale dintre cele două războaie mondiale — cu stingerea lentă prin foame şi boli. În peisajul mohorît, de false neliniști filozofice şi de un profund dispreţ pentru însăşi ideea de om, al poeziei burgheze din acel timp, lirica lui Beniuc irumpe ca un puternic strigăt de revoltă împotriva asupririi şi de prevestire a triumfului dreptăţii sociale, care infirma prorocirile sumbre ale statisticilor oficiale. Voinţa de a trăi şi de a învinge prin luptă stavilele, splendida vitalitate, afirmate în accente categorice de către poet, nu erau ale unei seminţii în prelungă agonie, ci ale unui întreg popor împilat, dar conştient atît de suferinţa lui cît şi de forţa uriaşă pe care o păstrează.

Lirica burgheză devenise, prin descompunere, afirmarea poetică a unei monade rătăcitoare în abstract sau chiar în ireal. Poetul liric era, de multe ori, un ins rupt de oameni, izolat în celula întunecată a unei individualităţi care se distrugea prin autofagie. Beniuc continua marea tradiţie a poeziei noastre clasice şi crea, de la început, o lirică în care individualitatea eroului afirmat nu era decît un mijloc de exprimare a sentimentelor şi gîndirilor unei întregi colectivităţi.

Poemul lui Beniuc *Intrare*, publicat în volumul *Cîntece de pierzanie*, apărut în 1938, este semnificativ pentru această mare încredere în forțele proprii însuflețite de un ideal pur și pentru care merită să lupți :

Sînt copilul unui neam sărac,
Bieți romîni ce scormonesc pămîntul,
Unde-și au părinții mei mormîntul.

Tare-mi este neamul ăsta drag.
Ei mi-au fost credința-n toi de luptă.
Fiul lor, azi poate le sînt tatăl.
Aurul vieții mele iată-l :
Carne sînt din carnea voastră ruptă !

Asemeni lui Coșbuc care se simțea o *„inimă-n inima neamului"*, Beniuc se determină ca o parte a unui întreg, afirmînd deci o solidaritate și comuniune cu poporul, cu pămîntul, cu necazurile și bucuriile țăranilor în mijlocul cărora se află, chiar atunci cînd nu mai trăiește printre ei.

Dacă cititorul de peste un veac — să spunem — va citi poeziile lui Beniuc fără să știe în mod precis cînd s-a născut și cînd a trăit creatorul lor, el nu va putea să nu observe că poetul este un om al gliei, dintr-o epocă în care țărănimea se mișcă în virtutea unor experiențe și credințe noi. Care este această epocă ? Iat-o figurată prin simboluri transparente în poezia *Cele trei corăbii :*

An de an vas roșu-naintează
Pe talazuri clocotind potrivnic.
Ochii mei nu au putut să-l vază
Cît visam închis în mine schivnic.
Dar acuma văd pe marea largă
Vis de flăcări vasul cum s-avîntă,
Peste valuri negre să le spargă
Pentru mult visata pace sfîntă.
S.O.S. — luați-mă cu voi.

Și eu sînt sămînță din mulțime,
Vis ce se avîntă din noroi,
Aur să sclipească pe-nălțime !

Beniuc își începe activitatea într-o perioadă plină de dramatism și grandoare, epoca valului revoluționar din jurul anului 1933 și a luptelor împotriva fascismului. Pentru literatură este un timp de mari creații. Acum apare *Răscoala* lui Rebreanu, apar nuvelele lui Sahia, reportajele lui Geo Bogza etc., etc. Zbuciumul acestei epoci generează în întregime poezia lui Beniuc și oricîte filiații literare s-ar putea stabili între autorul *Mărului de lîngă drum* și înaintași sau contemporani, nu putem explica pecetea cu totul originală a versului său decît punînd-o în legătură cu marile frămîntări care au generat-o.

Într-una din poeziile sale, Beniuc spune :

Hei, fraților, la mine-n sînge
Istoria contemporană plînge.

Interesantă mi se pare, de aceea, confruntarea poeziei lui Beniuc cu istoria noastră din ultimele două decenii, și pentru a suplini spațiul larg pe care l-ar cere o astfel de investigație literară voi menționa numai marile sau foarte marile reușite poetice ale lui Beniuc.

Mizeria maselor din acel timp este cuprinsă cu amar sarcasm în *Calea moțului*, din volumul *Cîntece noi*, apărut în 1940. Moțul este plasat într-o natură alcătuită din bucatele simple ale hranei zilnice, de care duce lipsă, și deci și din efectele dramatice ale foamei. Poetica lună este *„mare cît o mămăligă"*, susurul gîrlei a devenit un *„ghiorțăit"* și *„sughițat"* a foame, noaptea este un pom din care cineva *„scutură să cadă poame"*, vîntul scîncește ca un prunc trezit de foame.

Dacă aceasta este, prin viziunea moțului înfometat, imaginea mai largă a existenței maselor

sub dominația capitalistă, poetul nu o limitează însă la atît și, dincolo de mizerie, el glorifică fondul de aur al existenței milenare a poporului, lupta lui neîncetată, jertfele făcute dintr-un simplu și grandios elan eroic, din dorința chinuitoare a dreptății, a libertății. Dramatic în arhitectonica lui sobră este poemul *Coloana de atac,* prin iureșul luptelor pentru libertate ale țărănimii.

În 1943 apăreau două volume semnate de Beniuc, unul intitulat *Poezii,* celălalt *Orașul pierdut.* Cititorul acelor vremi, chinuite și eroice în același timp, nu va uita, cred, nicicînd, emoția puternică resimțită la lectura acestor două cărți. Ele arătau că nu dispăruse curajul de a spune adevărul, încrederea maselor în biruința finală împotriva fascismului nu fusese zdruncinată.

Războiul antonescian, crimele lui erau stigmatizate cu patos. Tenebrele erau sfîșiate de lumina versurilor din poezii ca : *Melița, Secera, Sub Casiopeea.* Victoria binelui și a dreptății era vestită cu grave armonii de tulnic, ca de pe o mare înălțime, în acel *Cîntec de primăvară,* splendidă melodie a timpului nostru, imn închinat vieții tumultuoase :

În zadar vă zbateți și asudă
Fruntea voastră galbenă ca ceara,
Nu puteți, degeaba-i orice trudă,
Să legați în lanțuri primăvara.
Muguri noi țîșnesc din putregai,
Înfrunzește și-nflorește țara.
Și voi vreți, cînd noi intrăm în mai,
Să legați cu lanțuri primăvara ?

Poetul este, sau trebuie să fie și un *vates,* un profet. Titlul acesta nu-i este refuzat nici unuia dintre deschizătorii de drum în materie de artă poetică. Dar dacă poezia lui Mihai Beniuc are în mod indiscutabil virtuți profetice, prin însăși afir-

marea energică a unui crez, ea rămîne totuşi o poezie interesată nu atît de anticipări asupra viitorului, cît de mersul şi succesele luptei purtate de mulţimea oprimată. Iată de ce în locul titulaturii de *vates,* Beniuc preferă pe aceea de *toboşar,* de ins care cadenţează ritmul marilor bătălii, chiar pe cîmpul unde ele se desfăşoară. Poezia *Toboşarul timpurilor noi* face parte din volumul *Un om aşteaptă răsăritul,* apărut în 1946, volum care deschide o nouă etapă în evoluţia poeziei lui Mihai Beniuc. Pînă aici el fusese poetul durerii romîneşti cîntate nu în elegii sau psalmodieri funebre, ci în versuri dure, ca *Mîna pe coarnele plugului,* care cereau răzbunare.

În această asprime naturală era însă încrustată, ca sideful în lemnul de preţ, o infinită duioşie pentru toate bunurile simple ale pămîntului, încît ura patetică împotriva boierilor pornea din iubirea înflăcărată pentru tot ce este înălţător în oameni. După eliberarea acestui pămînt chinuit, lira poetului trebuia acordată la noi tonalităţi. Predominantă este acum nu jalea, ci bucuria de a trăi, dar ura nu se stinge ca ceva inutil pentru că „duşmănimea", cum spune Beniuc, nu a pierit. După cum întreg poporul a realizat saltul din întuneric la lumină, din sclavie la libertate, şi nu a fost uşor, acelaşi salt trebuia împlinit şi de către poet şi, bineînţeles, acest lucru era greu. Lira sa a tras un timp tot către jale, către sudalmă şi scrîşniri din dinţi, pentru că lipseau strunele marilor elanuri şi marilor bucurii. Asemenea strune cresc, ca şi vegetaţia naturii, în timp. La capătul unui interludiu de căutare intensă, succesul efortului depus este înscris în paginile volumului *Mărul de lîngă drum,* care înseamnă o biruinţă nu numai pentru poezia lui Beniuc, dar pentru întreaga noastră lirică.

Mărul de lîngă drum oferă în imagini ale liricului reflexe din uriaşa transformare morală şi

sufletească a oamenilor muncii din patria noastră. Cu acest volum, cu *Trăinicie*, *Azimă* și *Inima bătrînului Vezuv*, Beniuc a început o lungă excursie prin domeniul sensibilității contemporane și versurile sale sînt purtătoare ale luminilor umanismului socialist. Motivul central al poemului *Mărul de lîngă drum* se înalță ca o vastă cupolă, sub care vibrează forța etică a oamenilor noi din țara noastră :

Sînt măr de lîngă drum și fără gard.
La mine-n ramuri, poame roșii ard.
Drumețule, să iei fără sfială,
Că n-ai să dai la nimeni socoteală.
Iar dacă vrei s-aduci cuiva mulțam,
Adu-l țărînei ce sub mine-o am.
E țara ce pe sînul ei mă ține,
Hrănindu-ne pe tine și pe mine.

IMAGINEA DINAMICĂ

Am avut recent, aidoma lui Lautréamont, sentimentul că mă aflu dintr-o dată în faţa unei umbrele şi a unei maşini de cusut, pe o masă de disecţie, în infernul lui Dante. Disparatul, în accepţia lautréamontiană, generează frumosul, atunci cînd elementele lui eterogene sau chiar antitetice sînt reunite în imaginea poetică. Dar cînd contradicţia nu poate fi rezolvată, disparatul generează abisul sau ciocnirea violentă între contrarii. Am avut pe masa de lucru, cu totul întîmplător, două cărţi: *Estetica poeziei lirice* de Liviu Rusu (apărută iniţial în 1937 şi din nou în 1944) şi *Inima bătrînului Vezuv*, volumul de versuri al lui Mihai Beniuc. În numai două decenii distanţa dintre aceste două cărţi pare a fi de secole (prin estetica implicită a liricii lui Beniuc).

În poezie, Liviu Rusu distinge o stare dinamică şi una statică. Poezia epică şi dramatică ar fi esenţialmente dinamice, traducînd impulsuri şi mişcări ale lumii externe. Poezia lirică, rezultat exclusiv al interiorităţii individuale, ignoră mişcarea, este statică. Distincţia făcută este tradusă şi în termeni de tipologie creatoare. Ar exista astfel o atitudine simpatetică tradusă prin *„armonie senină şi ideală"* şi o atitudine demoniacă (subîmpărţită în tipul demoniac-echilibrat şi demoniac-anarhic). Tipul simpatic sau simpatetic (poetul liric) *„priveşte lumea cu optimism"* şi vădeşte *„atitudini mai puţin vehemente, sufletul său are mai*

puține contradicții, este mai armonios și mai senin" și este atras către fenomene avînd *„aspecte armonioase, și mai puțin înspre acelea care declanșează contradicții. Atitudinile față de lume sînt conciliante"*. (V. *Essai sur la création artistique* de același autor, ed. Felix Alcan, 1935). Dintr-o astfel de clasificare decurg concluzii stricte privind activitatea lirică. Spicuiesc cîteva idei esențiale din *Estetica poeziei lirice*: *„În poezia lirică elementul luat din lumea exterioară este aproape neglijabil"... „Dimpotrivă: în măsura în care poetul liric este atras spre exterior, în aceeași măsură valoarea lui cu adevărat lirică scade. Este de exemplu cazul lui Victor Hugo... Pentru poetul liric, lumea exterioară nu este o nevoie atît de originară cum este interioritatea pentru poetul epic și pentru cel dramatic. Poet liric poți să fii fără cunoașterea obiectivă a lumii exterioare"... „Destinul poetului liric se realizează în ermetismul absolut al eului, într-o solitudine profundă"... „...Îndată ce poetul liric se lasă absorbit de lumea obiectivă cu evenimentele ei ample, creația sa încetează de a mai fi lirică."*

Liviu Rusu își mărturisește originea speculațiilor sale filozofice în psihologia lui Pierre Janet. Dar tipul simpatetic și demoniac amintesc foarte mult de dualitatea tipologică esențială pentru artă (apolinic și dionisiac), din *Nașterea tragediei* a lui Nietzsche. După cum accepțiunea statică a liricii prin interioritatea absolută și aspectul calm, senin prin excelență, atribuit lirismului, sînt de circulație curentă în estetica idealistă (vezi la noi Maiorescu).

Atunci cînd acceptă idei din sfera idealismului, Baudelaire (poet de obicei atît de dinamic) exclamă: *„Urăsc mișcarea care răvășește liniile; și niciodată nu rîd" (Frumusețea)*. Pentru a sublinia ideea de nemișcare, de perfectă imobilitate a frumuseții, el o asemuiește unui *„vis de piatră"*.

Şi mă urmăreşte din poezia lui Mallarmé acel tulburător gheţar transparent al zborurilor imobile *(Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !)* sau oglinda Herodiadei *(Eau froide, par l'ennui dans ton cadre gelée).* Dintre culori, Mallarmé alege albul, dintre flori crinul, dintre păsări lebăda, dintre anotimpuri iarna, dintre fenomenele naturii zăpada şi gheţurile. Poezia sa, în bună măsură, este într-un fel echivalentul liric al idealului filozofic bergsonian, care în artă vede *„fixarea şi congelarea unei mişcări"*, în procedeele artistice *„o stare de hipnoză"* şi în comic (categoria estetică cea mai însemnată pentru Bergson) *„o contemplare dezinteresată a societăţii"*, *„o anestezie momentană a inimii"* şi *„rigiditate"*, înţepenire. Printre adepţii unei asemenea estetici a nemişcării se numără şi Valery pentru care *„nu numai o parte, dar esenţialul a ceea ce noi sîntem este ireductibil ideii de creştere şi de diminuare, ideii de variaţie"* (v. corespondenţa cu Gust. Fourment din *Cahiers du Sud,* nr. 340, aprilie 1957, p. 354).

Este limpede că între poezia lui Beniuc şi astfel de accepţiuni ale liricii se află o prăpastie ireductibilă. Ca fenomen reprezentativ al noii noastre lirici, opera autorului *Inimii bătrînului Vezuv* sparge dogmele stabilite de către estetica idealistă şi se avîntă către tărîmuri noi, care trebuiesc identificate şi descrise. Ca poezie dezvoltată într-un climat de seisme şi de furtuni sociale, esenţa liricii lui Beniuc este mişcarea, iar izvorul ei este în lupta poporului său pentru libertate. Ca aspect prim, exterior, ne aflăm în faţa unei creaţii de un individualism exclusiv ; dar eul individual la Beniuc capătă expresia unui consens colectiv, purtînd pecetea a ceea ce este esenţial lumii înconjurătoare. Dinamismul liricii sale face din Beniuc un poet extrem de modern, de actual, dat fiind că ne aflăm în era vitezelor uluitoare şi a dezagre-

gării atomice. Aşa cum alţii sînt poeţi ai iubirii, sau ai durerii, tristeţii sau spleenului, ai satului sau ai oraşului, Beniuc este un poet al mişcării, surprinsă în momentele ei de mare intensitate. Fiecare pas al procesului său creator este dăruit unei uriaşe dinamici, reţinută în zeci şi sute de aspecte şi a cărei istorie porneşte din mitologia populară şi ajunge în era construirii socialismului.

Pentru Beniuc, la început într-adevăr a fost mişcarea, pentru că primul gest de prezenţă lirică în Parnas este la el coliziunea violentă dintre metal şi piatră. Exact cu două decenii în urmă, el afirma în poezia *Drum în sus :*

Cînd voi izbi o dată eu cu barda,
Această stîncă are să se crape.
Şi va ţîşni din ea şuvoi de ape !
Băieţi, aceasta este arta !

Gestul energic (Beniuc este creatorul unei lirici voliţionale) închide în el hiperbola miturilor, dar nu este menit să creeze legende, ci îndemnuri pentru prezent. Ciocnirea violentă, iniţială dintre bardă şi stîncă, este izvorul unei neîntrerupte suite de imagini dinamice, un şuvoi — dacă vreţi — de lirism, purtînd o semnificaţie precisă, un mesaj strălucitor prin temperatură ridicată şi prin finalitate :

Nu-i timp acuma de cîntece duioase,
De lună şi dragoste,
Ca murmurul izvoarelor
Şi şopotul frunzei
S-aud mai tare gemetele surde
Din pieptul mulţimilor,
Descîntece şi blesteme ne trebuie !
Ca vracii să vîrîm în viaţă
Febra mişcării.

(Poeţilor tineri)

De la începutul activității sale poetice, Beniuc proclamă superioritatea conceptului de mișcare, înțeles în accepțiunea extrem de concretă și specifică epocii noastre, de revoltă sau revoluție socială. Viața trebuie dinamizată, făcută creatoare prin revolta maselor împotriva a tot ceea ce limitează libertatea sau înjosește demnitatea umană. Am întîlnit în critica noastră, nu o dată, rezerve cu privire la universul spiritual al poetului *Cîntecelor de pierzanie*, prin caracterizarea de individualism țărănesc, ca limită a viziunii sale. Cred că în cazul lui Beniuc analiza trebuie să fie mai atentă. Creatorul *Mărului de lîngă drum*, chiar în epoca sa de debut, nu este — să spunem — ezitantul țăran mijlocaș din schemele uzuale ale literaturii mediocre. Febra mișcării traduce la Beniuc certitudini morale aparținînd vlăstarului unei țărănimi prin excelență animate de-a lungul secolelor de spirit revoluționar (este vorba de țăranul din regiunea Munților Apuseni) și care întîlnește în secolul nostru și îmbrățișează ideile novatoare ale mișcării muncitorești. Beniuc este un liric care afirmă că la început a fost acțiunea și vede în dinamica ei izvorul vieții și al artei, un poet a cărui întreagă operă nu este decît metamorfoza în zeci de ipostaze a mișcării, văzută ca instanță primordială a universului.

Este momentul, cred, ca după o activitate prodigioasă în domeniul liricii, să desprindem din poezia lui Beniuc filozofia și estetica pentru care el militează de aproape trei decenii.

În pofida, deci, a unor idei extrem de răspîndite de către estetica idealistă și care desemnau mișcarea și viața (realitatea din jur) ca nocive lirismului, Beniuc creează din aceste două elemente centrul de greutate al poeziei sale. Teoria statică a lirismului, promovată de către idealiști, se bizuie pe unele dificultăți ale genului. Aparent, mișcarea este generată numai de către faptele nude,

de naraţiune sau descripţie. Dar lirismul presupune în primul rînd sugestie, lucrează cu elemente morale şi psihice. Lirismul este, sau trebuie să fie, static numai aparent. Liricul nu se poate lipsi în fapt de două categorii fundamentale ale artei şi anume : timpul şi spaţiul. Or, mişcarea este esenţa timpului şi spaţiului. Mişcarea este universală. Ea generează şi infuzează tot ce există obiectiv şi subiectiv în această lume (vezi în această privinţă afinitatea de idei între Lenin şi Hegel în *Caiete filozofice*, ed. 1956, pp. 222—233, printre altele).

Pentru artă principiul mişcării este vital, fiind acela care determină conturul, particularitatea individuală a elementelor universului, fără de care am pluti într-un ocean de indeterminare. Şi aş vrea să reamintesc aici similitudinea de idei la Balzac şi Engels. Pentru creatorul *Comediei umane*, *„fără mişcare totul ar fi unul şi acelaşi lucru"*. Pentru Engels, obiectul este substanţa în mişcare. *„Diferitele forme şi aspecte ale substanţei însăşi pot fi cunoscute numai prin mişcare ; numai în mişcare se manifestă însuşirile corpurilor ; despre un corp care nu se află în mişcare nu se poate spune nimic."* Circuitul de idei dintre *Comedia umană* şi *Dialectica naturii* nu poate surprinde pe nimeni.

Inima bătrînului Vezuv traduce simbolic preferinţa poetului pentru imaginea dinamică, extrem de adecvată esenţei de luptă, de frămîntare şi mari prefaceri a timpului nostru. Generaţia care a trăit ultimele două mari războaie ale lumii, care s-a împotrivit fascismului şi a militat pentru comunism a trecut mai mult prin furtuni decît prin vreme calmă. De aceea se recunoaşte integral în versul lui Beniuc :

Nu legănat pe nufăr ca o broască
Urmaşilor li-i dat să mă cunoască,
Nici suspinînd la sînul mort al lunii,
Ci călărind pe spatele furtunii.

Se recunoaşte şi într-o natură răscolită de furtuni, proprie liricii lui Beniuc, ca şi în hiperbola gestului eroic :

Ah ! Fulgerele-mi împletiră steme
Pe fruntea grea de gîndul vieţii noi —
Nu, n-am venit tîrziu nici prea devreme
Din codrii mei cu arborii vîlvoi.

. . . . . .

Ei ! cînd mi-oi smulge inima grenadă
Şi voi trînti-n duşmanii mei cu sete
S-o face roşă culmea cu zăpadă
Şi munţii vor porni cu foc în plete !

Atunci cînd nu e fulger sau trăsnet declarat, Beniuc este în orice caz *„nor întunecat"*, adică furtună virtuală :

Treceam prin lume, nor întunecat,
Cu fulgere şi cu potop de ploi în piept.

Erosul este şi el simţit în aceeaşi perspectivă a marilor mişcări ale naturii :

Sărutările tale, scumpă, sînt
Furtuni de primăvară cu petale.

Eflorescenţa vegetală se dezvoltă într-o atmosferă agitată şi sub ameninţări *(Trandafirii)*, iar în *Juruinţa* furtuna este o divinitate invocată de acela care vrea să pătrundă misterul viitorului, mai bine zis perenitatea propriei fiinţe :

Se scuturâ pe drumuri slava mea
Ca floarea de cireş în vijelie.
Furtună, spune-mi tu, va rămînea
Pe ramură vreo boabă purpurie ?

Tristețea și moleșeala constituie primejdii reale pentru personalitatea dezvoltată și tonificată în furtuni.

Împotriva moleșelii este invocată (tot în *Jurnința)* hurducătura căruței mocănești și cîntecul puhoiului de munte, iar tristețea este amplificată în *Ultimul cîntec* ca o cauză a unei violente dezagregări a insului luptător :

Printre triștețI eu trec ca un soldat
Ce curăță un cîmp minat
Și mă strecor tîrîș prin spini pe pîntec
Lăsînd în loc de mină cîte-un cîntec.

Odată poate c-o tristețe mare
În răsărit ori în apus de soare
La mine-n mîini va exploda grozavă
Împrăștiindu-mă prin slavă.

Și sîngele-mi va-mpurpura tăria
Și cîntu-mi va suna ca vijelia.

Cu aceasta atingem una din temele extrem de frecvente în ultimele volume ale lui Beniuc și anume ceea ce, cu un termen curent, s-ar putea numi tema morții. Nu trebuie să lăsăm termenul să plutească în echivocul său, pentru că la Beniuc nu este vorba de moarte ci de perpetua transfigurare a substanței în mișcare. S-ar părea, la prima vedere, că insistența asupra ideii de dispariție, de moarte, este la Beniuc un procedeu de catarsă aristotelică, de eliberare și purificare din strînsoarea unei idei suverane, obsedante. Beniuc caută de fapt mereu noi imagini pentru a demonstra că, sub specia mișcării, moartea este o noțiune perimată ; în univers există numai infinitul cineticii materiale, numai continua curgere și transformare a substanței (vezi *Post mortem).* O concepție deci heracliteană. Poate fi apropiată de

dinamica și dialectica filozofiei lui Heraclit și imaginea din *Stîlp de foc*. Pentru filozoful din Efes : „*Lumea n-a făcut-o vreun zeu sau vreun om, ci este și va fi foc veșnic viu*". La Beniuc :

Și eu mă mistui ca un stîlp de foc
În viața noastră nouă, zbuciumată,
Atîta doar că merg din loc în loc
Și nu m-oi stinge poate niciodată.

Mișcarea oarbă devine creație, cu un țel superior, printr-un efort uriaș, stăruitor, necontenit, aidoma muncii unui Sisif nepenitent. Este astfel profund impresionantă *O rădăcină vorbește*, prin imaginea plină de strălucire meditativă. Ni se pare o victorie poetică egală splendidului *Măr de lîngă drum*. În orice caz, Beniuc este un poet filozof, torcînd marile idei ale existenței umane în fine fire de paing liric. Printr-o muncă incalculabilă, rădăcina și-a durat construcția pomului fructifer, împlinită cu o coroană grea de rod :

Frumosul fruct ! Ce degete zbîrcite
Au pipăit cu grijă și trudite
În udul întuneric de dedesubt
Pîn'ce-n țărînă labirint mi-am rupt,
Din putregai să pot s-adun dulceață !

Destinul potrivnic prăbușește coroana, smulsă de furtuni. Și din nou, Sisif obscur și subteran, rădăcina reia efortul creator, transformînd tina în rod.

Dar cea mai mare din dureri mi-ar fi
Cînd, cine știe, poate că-ntr-o zi
Din înălțimi ar fi să se prăvală,
Huind, gemînd, scrîșnind la mine-n poală

Coroana mea, de fulgere încinsă,
Lovită, doborîtă și învinsă,
Cu pui arzînd în cuiburi mici de puf
Și păsări bocitoare prin văzduh!

Și iarăși aș pleca de la vlăstare,
Orbecăind cu frunze noi prin zare.

Grandoarea actului creator, asigurată de către obscura și modesta rădăcină, continuă în poezia noastră actuală una din temele tradiționale ale folclorului romînesc. După cum de esență populară este simbolul tenacității invincibile pe care ni-l oferă poezia lui Beniuc.

Inima bătrînului Vezuv, mai largă în semnificații decît rîndurile noastre, care au dorit să releve numai o latură esențială, ni se pare a fi un popas extrem de bogat prin sugestii în circuitul de maturitate al liricii lui Beniuc. Un popas; adică, în accepția iubitorului de clocot, continuarea unei mișcări.

LIRISM ŞI LUCIDITATE

Am văzut în *Imaginea dinamică* modul în care lirica noastră actuală contrazice şi anulează una din dogmele esteticii idealiste : viziunea statică a lirismului. O altă dogmă, cu mult mai periculoasă prin consecinţe decît prima, este aceea a incompatibilităţii dintre poezie şi raţiune. La noi, Maiorescu este susţinătorul ardent al unei asemenea atitudini. În *O cercetare critică asupra poeziei romîne de la 1867* el stabileşte contradicţia irezolvabilă dintre poezie (*„product al fanteziei"*) şi raţiune (în sfera căreia intră ştiinţa, politica etc., etc.). Teoretic şi implicit, Maiorescu este promotorul iraţionalismului în artă. *„Poezia* — pentru el — *trebuie să se ferească de obiecte ale simplei reflecţiuni."* *„Obiecte"* poetice sînt numai *„iubirea, ura, tristeţea, bucuria, desperarea, mînia etc."* Poezia este prin urmare produsul unei subiectivităţi neîntinate de conţinutul sferei raţionale.

A dispărut oare cu totul această prejudecată ? Am sentimentul că nu. Citesc recenzii închinate volumului de poezii al Ninei Cassian *(Vîrstele anului)* şi constat că unii confraţi opun poezia *„cerebrală"* din trecut, a poetei, actualei lirici de *„sentiment"*, stabilind pe baza acestei opoziţii şi o deosebire de valoare, în dauna primei categorii. Am înţeles nuanţa termenului *„cerebral"*, folosită de recenzenţi, în sensul de glacialitate. În trecut, prin exces de cerebralitate, Nina Cassian ar fi practicat o poezie rece, de construcţie raţională.

Astăzi în lirica ei primează sentimentul și poeta a realizat un salt calitativ. Raţiunea, prin urmare, nu este prielnică lirismului, îl îngheaţă şi-i anulează capacitatea emotivă. Numai exuberanţa sau efervescenţa sentimentului strîneşte emoţia lirică. Şi iată cum pasărea Phoenix renaşte din propria-i cenuşă !...

Volumul *Vîrstele anului* este excelent, de fapt, prin luciditatea introspecţiei. În acest volum Nina Cassian s-a eliberat nu din strînsoarea glacială a cerebralităţii, dar, mai curînd, dintr-un mod de elaborare lirică impropriu personalităţii ei poetice. Volumul antologic de *Versuri alese* publicat în anul 1955 mărturiseşte un efort de căutare a ceea ce este nou şi interesant în realitatea cotidiană, pe calea anecdoticului original.

Vezi *Poetul negru, Horea nu mai este singur* sau *Odihna,* luate ca exemple din etape diferite de creaţie. În lirismul anecdotic domeniile epicului şi ale liricului se contopesc întrucîtva, în orice caz îşi încalcă hotarele. Dar pentru aceasta trebuie o natură poetică în stare să se supună procesului de *„alienare"* (cum îl numeşte Hegel), de transmutare sau înstrăinare a propriei subiectivităţi în personaje capabile să vieţuiască autonom. Tipicitatea rezultă dintr-un proces creator fundamental, definit de Flaubert ca o lege. Romancierul trebuie *„să se transporte el în personaje şi nu să le atragă la dînsul"*. Legea este valabilă pentru roman. Dar în poezia lirică ? Aici este clar că acţionează alte legi creatoare şi cu alte materiale, sau alte procedee.

O paralelă între două poezii ale Ninei Cassian este, cred, în stare să ne releve piedicile pe care lirismul anecdotic (contaminat de către epic) le ridică în calea anumitor naturi poetice. Citiţi *Odihna* (din volumul *Versuri alese*) şi *Mîinile lui* din ciclul *Anotimpuri (Vîrstele anului).* În ambele este vorba cam de acelaşi fapt : prezenţa muncito-

rului la mare. În *Odihna* primează anecdota și se încearcă, prin acumulări de linii, conturarea unui portret moral (gîndul eroului la brigadă, jena sa de a nu munci, lectura proiectului noii constituții și, în fine, concluzia morală a eroului că odihna sa nu este huzur, ci bunăstare meritată). Totul este corect, intenția poetică excelentă, dar realizarea apare extrem de încărcată și, în ciuda multiplelor argumente concrete, omul este înfiorător de abstract și de rece. Întreaga construcție pare gîndită, premeditată, îi lipsește autenticitatea. În schimb *Mîinile lui* nu este decît o schiță, aparent fugară. Un mecanic care *„drege unealta țăranului"* se supune mirajului mării, întîia oară văzută. În prim plan apar mîinile muncite ale omului :

Mîinile lui pline de ulei
se clătesc în apa cu sare
ca niște ciudate stele de mare.
Și pașii lui greî
abia învață să calce
pe fundul cu alge.
Mîinile lui pline de ulei
pricepute la osii,
la roți, la șuruburi și chei,
mîngîie nisipurile roșii

cu sfiala cu care răsfeți
pînzeturi de preț.

Poezia nu este decît schița unui gest, nu comportă nici o anecdotă, și totuși omul trăiește intens, brusc amplificat la dimensiunile de uriaș stîngaci și sensibil la marile frumuseți ale lumii. Linia desenului nu este perfect conturată, nu are granițe certe, dar impresionează printr-un „halo", printr-o reverberație multiplă în adîncimi nebănuite. Ce s-a întîmplat ? Poeta nu și-a mai înstrăinat subiectivitatea în personaje exterioare, dar

a scufundat, în schimb, întregul univers înconjurător, uriașa vibrație a vieții și a lumii în realitatea interioară a eului său sensibil ; a atras lumea către sine. În cristalul pur al acestei ape fără limite și fără fund, care este subiectivitatea creatoare, obiectele lumii exterioare apar altfel decît în spațiul terestru, cu o imagine mai puțin categorică în caracterul definit al liniilor plasticii, dar avînd noi dimensiuni, cu mult mărite și dotate cu mișcări de o extremă finețe, asemenea viețuitoarelor lumii submarine. Universul creator al liricii are altă densitate decît acela al epicului sau dramaticului. Am putea spune, comentînd fenomenul din punctul de vedere al unei fizici a creației, că la nivelul liricii nu mai operează legile *reflexiei*, ci ale *refracției*.

Exegetul atît de subtil al universului poetic, care a fost și este Cernîșevski [1], observă că forța extraordinară de impresionare a artei constă în *„starea ei neintegrală și neconturată"* (sublinierile ne aparțin). Lirismul ar fi astfel în esență sugestie, punînd în mișcare resorturile interioare ale cititorului prin efectul pe care generalitatea neconturării îl are asupra memoriei acestuia. *„Puterea artei însemnează de obicei puterea amintirii"*, spune Cernîșevski. Individualitatea umană este răscolită prin sugestia lirică. Efectul este sentimental și rațional în același timp. Realitatea sentimentelor se relevă prin reflecția rațiunii. Rațiunea, departe de a îngheța efervescența eului, o luminează și o clarifică.

[1] Pentru Cernîșevski în *Arta și realitatea din punct de vedere estetic*, poezia este : *„cel mai sublim și desăvîrșit gen artistic... ale cărei probleme includ întreaga teoretizare asupra artei. Prin conținutul ei, poezia este infinit superioară celorlalte genuri de artă, dat fiind că acestea nu sînt în stare să ne redea nici a suta parte din ceea ce exprimă poezia."* *Și pentru că spiritele superioare se întîlnesc, citim în* Estetica *lui Hegel : „... Poezia reprezintă, mai mult decît orice alt mod de creație artistică, arta în general... Poezia poate fi în stare să-și însușească totalitatea conținuturilor și formelor artei."*

Dacă tipicitatea epică dispare, ca atare, la nivelul liricii apare în schimb ceea ce estetica sovietică a încetăţenit sub noţiunea extrem de adecvată de erou liric. Eroul liric este subiectivitatea selectivă. În ebuliţia reacţiilor psihice, raţiunea introduce o selecţie, o gradaţie şi o ordine. Fără aceasta, arta nici nu poate exista. Dicteul automat, suprarealist este o iluzie, o amăgire. Nimeni nu gîndeşte şi nu simte în felul textelor suprarealiste. Raţiunea suprarealiştilor este violentă în mod conştient şi elaborează iraţionalitatea dicteului aşa-zis automat. Fenomene de acest fel pot apărea în maladiile psihice, dar psihopatologia nu are nimic comun cu arta. [1]

Încercări de a introduce lirismul în sfera iraţionalului au fost extrem de numeroase în estetica idealistă. Dar este clar că introspecţia lirică devine imposibilă în absenţa raţiunii. Strălucirea sentimentelor, puterea lor emotivă sînt efecte ale raţiunii. În *Vîrstele anului,* Nina Cassian realizează un salt emoţional printr-o remarcabilă luciditate analitică în complexitatea sufletului omenesc, al unui om al epocii noastre. Volumul excelent pe care ni l-a dăruit pare să argumenteze, în totalitatea lui, ideea că socialismul înseamnă un surplus de raţiune şi sensibilitate umană.

---

[1] De altfel, conştienţi la un moment dat de artificialitatea dicteului automat, suprarealiştii au căutat să utilizeze datele psihopatologiei în procesul creator. Breton şi Eluard în *Concepţia imaculată* (Ed. José Corti, 1930) publică texte simulînd debilitatea mintală, mania acută, paralizia generală, delirul de interpretare şi demenţa precoce. Iar Salvador Dali îşi creează o *„metodă critică — paranoică"* de interpretare a realităţii.

EXPRESIA LOCULUI COMUN

Cernîşevski atribuie poeziei două puteri puţin obişnuite : puterea amintirii (răscolită prin sugestie) şi puterea locului comun. Cel puţin prin această din urmă forţă, este clar că marele estetician rus are asupra poeziei o viziune sobră (prin eliminarea căutărilor baroce, a exotismului sau straniului), considerînd-o domeniul unui uriaş efort creator. Lirica este menită prin urmare să stabilească noi relaţii între realitate şi subiectivitatea umană, în domeniul aparent epuizat de către cunoaştere al locurilor comune. În lirică nici un artificiu nu este posibil. Subiectivitatea creatorului, încordată la maximum, pentru a deveni luciditate, cunoaştere raţională, trebuie să descopere ineditul în sahara locului comun.

Vîrstele anului de Nina Cassian exemplifică involuntar una din cele mai autorizate concepţii asupra liricii. Nina Cassian porneşte de la amintire şi îşi desfăşoară gama sensibilităţii sale lirice în sfera celor mai obişnuite aspiraţii sau sentimente umane.

Memoria la Nina Cassian trezeşte un trecut ostil libertăţii, existenţei şi demnităţii umane. *Muzeul de antichităţi* este un panopticum în care poţi descoperi coroana regală, plugul de lemn şi gîrbaciul, o trinitate a exploatării, sclaviei maselor şi teroarei. Dar alături de aceste elemente ale unui univers concret, capătă contur real, prin patosul exprimării lirice, o trinitate a ororilor morale :

umilința, impostura, ipocrizia. Fantome ale trecutului, ele înspăimîntă și lumea nouă, dăruită iubirii, sensibilității, rațiunii luminoase. Caracterologia Ninei Cassian este fină, inteligentă și animată de patos. *Umilința* reconstituie un portret tragic din elementele înjosirii sensului uman al existenței. *Ipocrizia* văzută ca *„o floare carnivoră"* este animată de sarcasm. Contrastul dintre masca ingenuă, suavă și esența distructivă este perfect. Schimbul de măști se face fără pauză, prin alunecare de planuri, iar efectul generat este cu atît mai puternic. Și faptul că acest panopticum liric se încheie cu imaginea Morții naște în mod firesc ideea că Nina Cassian intuiește o zonă a istoriei în care spectrul Morții, însoțit de război, foame, crimă, boală va fi dăruit muzeului de antichități. Ideea este eminesciană și în contrast cu trecutul și cu fantasmele lui perpetuate în actualitate, poeta se pare că visează și dînsa o epocă a *„mitelor albastre"*.

Nu există nici un dubiu că între *Muzeul de antichități* și *Anotimpuri* se stabilește un raport antagonic. *Vîrstele anului* mi le imaginez ca un prezent variat și într-o continuă metamorfoză, după legi precise ale desfășurării timpului, un prezent dăruit iubirii, atracției cu nimic stînjenite către magia naturii, umanului sensibil și rațional, ajuns la o extremă luciditate. Prezentul socialist apare evident ca o negație a trecutului de exploatare și este un timp al marii sensibilități a omului pentru frumos, văzut în accepția lui cea mai simplă, mai accesibilă. *Anotimpurile* Ninei Cassian aparțin unei individualități trăind într-un timp al marilor libertăți umane, într-o eră interesată la maximum de complexitatea sufletului omenesc, de multiplele lui reacții în fața vieții și a naturii. Lirică de fină introspecție, *Vîrstele anului* afirmă și o vîrstă a istoriei omului în care opera de artă nu mai este creație, deci artificiu într-un fel, ci a devenit in-

trinsecă individualității umane. Omul, transformat într-o fină și sensibilă operă de artă a naturii și istoriei, generează un cîntec despre sine cu desăvîrșită simplitate.

Anotimpurile Ninei Cassian nu sînt, de aceea, aventură a timpului și a ipostazelor lui în contact cu natura, dar mai curînd istorie pasionantă a unei subiectivități umane (sau, dacă vreți, specific feminină), dominată de Eros, de pasiune pentru viață, de infinită atracție pentru mirajul natural.

Aparent lirică descriptivă, în maniera pastelului, poezia Ninei Cassian, încărcată de imagini ale naturii, depășește însă limitele precise ale materiei. Permanent în poezia ei este un salt de la materie la spirit, de la natură la destinul uman și la dramele lui. Există o dramă între aspirația puternică a individului către infinit și imposibilitatea de a o realiza altfel decît în finit. Eroul liric al *Vîrstelor anului* iubește nemărginirea spațiilor ca o formă a deplinei libertăți a individului. Cosmosul fiind scufundat în subiectivitate lirică, spațiile nu mai constituie o problemă sau un impediment. De aici, jocul inteligent, pătruns de umor și de ușoară melancolie, din *Steaua polară*:

Noaptea, cînd scapără stelele-n cerul de vară,
stau și mă joc singuratic cu steaua polară.
Ba o-ncrustez ca pe-un nasture scump în tărînă.
Ba o resfir ca pe-o algă de aur în mînă.

Ba e un ciob de oglindă ce-mi sare pe gleznă.
(Sîngele meu, ca mercurul zvîcnește în beznă.)
Nu știu nici eu cum îmi zboară la tîmple, gînganie,
sau peste buze îmi picură ca o șampanie.

Noaptea, cînd scapără stelele-n cerul de vară,
stau și mă joc singuratic cu steaua polară.

Cam în același fel este captat de către sensibilitatea lirică și infinitul mării. Există în poezia

Ninei Cassian un adevărat proces metamorfotic al mării, un efort al reducerii nemărginirii fluide la dimensiuni perceptibile prin simţurile omului. Marea este cînd *„miere verde şi clară“ (Acalmie)*, cînd *„pardosea pustie“* (*Contraste*) sau *„fluid sobor de lire“* (*Poetul şi marea*), valurile fiind *„ocnaşi“* ce se gătesc de evadare din *„umedele carceri“* (*Valurile*) etc., etc.

Cuprinderea nemărginirii în finit este un compromis care oferă o satisfacţie incompletă. Sensibilitatea umană nu este pregătită organic încă pentru asemenea percepţii cum este aceea a infinitului. Dar şi le poate imagina ca mari drame în care insul este supus unei arderi chinuitoare, fără sfîrşit. Echivalentul l-ar constitui combustia prin dorinţă. Poezia *Patimă* este de aceea construită plastic în felul unui calvar.

O altă dramă a subiectivităţii umane este ciocnirea dintre etern şi efemer. Creator de eternitate, omul nu o poate trăi decît prin efemer. Ceea ce Nina Cassian percepe admirabil, cu o artă a nuanţelor, este latura efemeră a eternului Eros. De aceea, erotica sa este pe alocuri adumbrită de melancolia clarviziunii. Luciditatea sa este tristă, de o tristeţe reţinută, calmă, prin însăşi forţa raţiunii care face inteligibil fenomenul.

Cuvintele tale : „alături“... „mereu“...
Să nu le mai spui. Nu minţi.
O, dragul meu,
Curînd nu vom mai fi.

Chiar dacă moartea ne lasă
liberi sub soare,
cu pîine pe masă,
cu vinul cel dulce-n pahare,

tot o să treacă iubirea... Nici n-o să ştim.
Fără de veste-o să treacă...

Pe-aprinsul nostru chilim
se lasă-o lumină săracă.

Din luciditate, efemerul Erosului devine tristă cantilenă în *Îndrăgostiții cei lași:*

Fiecare anotimp ne desparte
pe unul de cellalt și ne-apropie de moarte.
Vezi-le cum trec și se scutură, vezi-le,
florile, spicele, frunzele, zăpezile...

Dar ca generator de eternitate, Erosul rămîne una din marile forțe care solicită entuziasm și glorificare. Punct de plecare al unor multiple transfigurări (*Dezghețul*), iubirea nu poate fi văzută altfel decît simplu și patetic, ca o *„sfîntă dogoare a vieții"*. Tot ce este uman se verifică prin iubire. De aici frumosul manifest împotriva lipsei de umanitate (*Ar trebui pedepsită fuga de dragoste!*).

Subtilitatea liricii din *Vîrstele anului* se relevă prin finețea și îndrăzneala imaginii. Comparația simplă este o cale de construire a imaginii poetice, fără îndoială, dar poate nu una din cele mai bogate în rezultate, din cauza limitării raportului dintre lucruri la cauză și efect. Atunci cînd spun că stelele sînt *„molii de aur rozîndu-i beznei zăbranicul"* (*Mîinile lui*) nu este urît, dar mi se pare că mă aflu în fața unei originalități întrucîtva căutate. La fel atunci cînd spun: *„Călugărița ploii mătăniile-și bate"* (*Postfestum*). Frumusețea lirică nu trebuie să fie ostentativă, ci simplă, firească, dar zguduitoare prin relațiile pe care le stabilește între lucruri, care pentru mine, cititor, pînă atunci existau cu totul separat și aproape cu neputință de apropiat. Revelația noului o am numai în urma stabilirii unor astfel de relații, rezultate din apropierea spontană a două realități distante. Cu cît realitățile sînt mai distante, cu atît sugestia este mai complexă, mai cuprinzătoare. Dificultatea con-

stă în faptul că relaţia trebuie stabilită în spiritul raţiunii şi să fie adevărată, sau acceptabilă ca un adevăr. Imagini rezultate, din relaţia stabilită între două realităţi disparate, dar în absenţa raţiunii, adevărului sensibil, găsim în textele ermetice şi suprarealiste de exemplu, dar aici emoţia se istoveşte în căutarea sensului ascuns al lucrurilor, sau în atribuirea unui înţeles lipsei oricărui sens. Emoţia nu poate rezulta decît din inteligibil, din raţiune.

Îmi place atunci cînd Nina Cassian scrie : *„Şi iarba subţire ca ţipătul"*. Personal între „iarbă" şi „ţipăt" nu făcusem pînă atunci nici o corelaţie. Pentru mine erau elemente extrem de disparate, pe care nu le-aş fi pus niciodată alături. Dar reunite brusc, în imaginea din *Peisaj*, alăturarea lor îmi pare nu numai verosimilă, dar familiară de o eternitate şi cu neputinţă de înlăturat. La fel : *„Sclipeşte o piatră — şi sclipătul ei se aude..."* (*Reminiscenţe*). Imaginea e cinestezică (vizualul se aude !) şi ca orice imagine de acest fel îmbogăţeşte capacitatea de combinare a elementelor cosmosului. Scurtul şi atît de excelentul, prin sensibilitate şi inteligenţă, *Dialog* stabileşte noi relaţii între elemente cunoscute ale universului uman :

— Frunze de toamnă, frunze nătînge,
Miezuri de piersică, pline de sînge,
Cum v-aţi rănit atît de cumplit ?

— N-am bănuit, n-am bănuit
Că soarele poartă-un cuţit, un cuţit.

Imaginea are alură de joc infantil, pentru că numai copiii, cu sensibilitatea lor proaspătă, netocită prin repetare, pot percepe realitatea cu o astfel de inedită acuitate.

În general, lirica Ninei Cassian din *Vîrstele anului* este remarcabilă prin concentrare şi prin ecoul

imaginilor, lovind conştiinţa cu forţa inditului. Şi toate acestea într-un univers cunoscut, cu elemente ca marea, munţii, zăpezile sau ploile, cu anotimpuri şi iubire. În sahara locului comun, poate singurul loc posibil şi incomod al liricii autentice, Nina Cassian a făcut să înflorească încă o grădină.

CLASIC ŞI ROMANTIC

În studiul elaborat de Gherea în legătură cu opera lui Coşbuc, criticul — interesat de evoluţia personalităţii artistice — întreprinde, în acest sens, o analiză extrem de interesantă. Gherea surprinde evoluţia lui Coşbuc de la clasicism la romantism, nu în direcţia aderării conştiente la o mişcare, sau la un stil de creaţie, ci mai mult ca un reflex al transformării, în timp, a personalităţii artistice. Clasicismul şi romantismul nu sînt văzute aici de către Gherea sub unghi estetic, ci printr-o prismă caracterologică. „*În adevăr* — scrie Gherea — *ce alta sunt toate aceste caractere pe cari le-am găsit pînă acum în creaţia lui Coşbuc* (adică în perioada ardeleană a scrisului său, n.n.) : *sănătate, hotărîre, seninătate, linişte şi echilibru sufletesc ; ...ce alta sunt decît caracterele cele mai tipice ale clasicismului ?*“ În opoziţie cu această accepţiune, romantism înseamnă melancolie, deznădejde, intens zbucium sufletesc. Clasicul măsoară cu echilibrul său moral lumea înconjurătoare. Romanticul se închide în introspecţie. Gherea mai subliniază perfecţiunea stilului coşbucian în perioada sa clasicizantă şi mişcarea mai greoaie, stînjenită a versului său, în etapa regăţeană, a zbuciumului romantic. Observaţia lui Gherea mi se pare extrem de importantă prin faptul că subordonează curentele şi stilurile literare unor caractere şi tipuri umane, determinate istoriceşte (Gherea analizează pe larg fenomenul ; analiza nu o mai rea-

mintim, considerînd-o cunoscută). Dacă nu vedem curentele literare ca expresie a unei tipologii şi problematici sociale, le răpim caracterul viu, istoric, le uscăm în vidul abstracţiunii.

Ne-am amintit de asemenea observaţii recitind, după ani, volumele de poezie ale lui Zaharia Stancu, adunate în voluminoasa culegere intitulată *Poeme simple*. Este prezentată cititorului o activitate poetică de aproape două decenii (1923—1943) a unui creator pe care generaţia de astăzi îl cunoaşte sub aspectul de romancier şi gazetar. Generaţia autorului acestor rînduri l-a cunoscut pe Zaharia Stancu în primul rînd ca poet. Volumaşul *Poeme simple*, apărut în colecţia *Cartea vremii* cu trei decenii în urmă, nu a stat uitat în biblioteca cititorului iubitor de versuri. În aceste trei decenii de cînd nu a mai fost retipărit, el a solicitat, la răstimpuri, atenţia lectorului de bună poezie. Dar avem acum înaintea noastră o întreagă istorie a unui poet care nu şi-a abandonat meşteşugul, ci numai l-a mutat în domeniul prozei, şi această istorie, în întregul ei, apare cu mult mai captivantă decît în fragmentele oferite de-a lungul timpului.

Faptul că poetul şi-a intitulat întreaga culegere *Poeme simple* ne întăreşte o convingere formată mai demult şi anume că factura liricii lui Stancu este neoclasică, în cea mai mare parte, şi către această ţintă a poeziei sale merge, în mod manifest, şi preferinţa poetului. *Poemele simple* apărute pe vremuri sub egida *Gîndirii* distonau, în fapt, cu tendinţele publicaţiei. Zaharia Stancu n-a fost niciodată un mistic şi, prin marea vervă polemică a publicisticii sale, şi-a exprimat, de timpuriu, ostilitatea faţă de gîndirea antidemocratică a epocii. La *Gîndirea* Zaharia Stancu venea cu o personalitate formată, bine definită şi prin obstinaţie de muncitor al pămîntului el nu a renunţat la darurile autentice cu care strămoşii săi îl înves-

tiseră. Urme ale ideologiei *Gîndirii* pot fi găsite în volumele de început (mai mult ca simboluri ale religiei folosite în recuzita poetică), dar între esența *Gîndirii* și esența poeziei lui Zaharia Stancu este o netă discordanță.

Autorul *Poemelor simple* este un original creator de lirică a iubirii și naturii. Erosul și sentimentul puternic al naturii alcătuiesc un cuplu care domină întreaga sa activitate poetică. De la început el pătrunde în Parnas ca un cîntăreț sobru, echilibrat, cu o expresie extrem de nuanțată și discretă a sentimentelor în contradicție cu vîrsta juvenilă dăruită de obicei tumultului. Ca autor de pastorale, el amintește involuntar de Theocrit, de Longos și Virgiliu, nu prin detaliu, ci prin esență. Eroul său liric este un Daphnis în sensul cel mai bun și cel mai pur al cuvîntului :

Sînt limpede și liber, cum e vîntul.
Pe unde vreau îmi pot croi cărare.
M-a înfrățit viața cu pămîntul,
Cu cerul nalt belșugul cald de soare.

Și lăinicesc prin ierburi verzi, din zori,
Cu șerpi, cu prepelițe, cu șopîrle,
Leg mieilor, lîngă cornițe, flori,
Și turma albă mi-o adăp în gîrle.

(Scrisoare din cîmp)

Cînd se caută pe sine în *„pădurea cu freamăte moi“* poetul găsește *„copilul cu tălpile goale“*, *„cu fluier la brîu și turmă bălană la jghiab de fîntînă“* (*Copilul*). Atunci cînd echilibrul interior va fi spart și înlocuit cu neliniște, anxietate, tumultul sentimentelor disparate, contradictorii, poetul va evoca nostalgic vîrsta de aur a juvenilității prin cuplul Daphnis și Chloe (în *Iarba fiarelor*), iar puritatea interioară amenințată cu disoluția, prin imaginea lilială a fragedei Chloe asaltată de fauni

„lingavi și flămînzi"... „cu buze căzute și lațele roșii" (*Chloe* în *Anii de fum*).

Vitalitatea este exprimată prin imaginea lui Pan (*Căprioară*) iar decrepitudinea biologică prin portretul desenat cu artă rafinată al *Faunului bătrîn* (din *Iarba fiarelor*). Și, în fine, silueta iubitei care pleacă *„zîmbind cu amfora pe umăr"* este comparată conturului fin al amforei. Toate de pînă aici constituie elemente ale unui neoclasic nu prin decor, ci prin substanța însăși a liricii sale.

Tînărul Daphnis, eroul liric din poezia lui Zaharia Stancu, nu este naivul „păstor întristat" al lui Cîrlova. Prin ideea implicită pe care o afirmă, eroul său preferat amintește de secolul al XVII-lea francez, de Fénelon și Fontenelle, de disputa în jurul eglogei și a spiritului bucolic și de comportarea literară necesară unui păstor sau unei păstorițe. Păstorul este eroul literar al secolului al XVII-lea și el exprimă o atitudine, un mod de existență, o filozofie. Spiritul elin renaște în ideea simplității văzută ca etică și estetică. De aceea ne-am gîndit că *Poemele simple* ale lui Stancu reprezintă nu un titlu mai bun decît altul, ci o idee, o atitudine. Simplitate în moravuri, în expresia sentimentelor, în limbaj, iată idealul clasicist al lui Fénelon. În *Scrisoare către Academie,* paralela dintre Cicero și Demostene este rezolvată în dauna superbei elocințe a celui dintîi. Fénelon îl admiră pe Demostene pentru că : *„nu caută frumosul, îl face fără a se gîndi... el se slujește de cuvînt, așa cum un om modest se servește de haina sa cînd se îmbracă"*. El pledează pentru *„frumusețile simple, ușoare, limpezi și neglijate în aparență"*. În artă are oroare de marile străluciri care violentează spiritul : *„caut o lumină dulce, prielnică slabilor mei ochi... Doresc un sublim atît de familiar, atît de gingaș și de simplu, încît oricine să fie tentat de a crede că l-ar fi putut afla fără greutate, deși puțini oameni sînt capabili de a-l*

afla..." Iar Fontenelle, în *Discurs asupra literaturii eglogei* arată că nu-l interesează în poezia pastorală imaginea grosolană a fenomenului natural, nu-l interesează adevărata existenţă a păstorilor oilor şi caprelor, ci „*ideea de linişte legată de viaţa acelora care au în grija lor oi şi capre*". În eglogă, erosul este un mod de viaţă. Dar pentru a fi în acord cu echilibrul necesar acelei linişti rîvnite, îndrăgostitul nu trebuie să fie „*întunecat, gelos, furios, disperat, ci tandru, simplu, delicat, credincios...*". Recomandînd reţete în materie de eros, fără îndoială că Fontenelle este dogmatic şi absurd. Dar ideea sa finală, a necesităţii unei simplităţi şi a unui echilibru ca esenţă a umanului, este proprie clasicismului. Clasicismul ne oferă astfel, în bună măsură, o artă de ficţiune în care realitatea este golită de contradicţiile ei brutale şi trăieşte numai prin mari lumini, prin raţiune clară, prin idilă. Viziunea este neîndoielnic aristocratică, dar ideea simplităţii, a naturaleţii, a unui echilibru moral nu sînt valori repudiabile, şi pot constitui un ideal estetic.

Fără a fi teoretizat cîndva necesitatea idealului clasicist, Zaharia Stancu debutează în poezie, instinctiv, ca un neoclasic. Debutul este matur, am spune lipsit de juvenilitate, dacă ingenuitatea care străbate primele volume nu ar fi a unei tinereţi ireproşabile. Ceea ce a organizat în sens neoclasic lirica sa este desigur universul familiar în care poetul s-a născut şi a crescut. Simplitatea şi firescul moravurilor vieţii de la ţară, natura care este o a doua fiinţă a insului, echilibrul şi ordinea cu neputinţă de fărîmat a rotaţiei anotimpurilor, robusteţea morală şi sobrietatea ţăranului au furnizat elementele din care s-a organizat poezia pastorală a lui Stancu.

De aceea nu surprinde faptul că poezia sa este dominată de un fel de orgie descriptivă a naturii. Din erosul unei prime etape a liricii sale (pînă la

Pomul roşu, Iarba fiarelor şi *Anii de fum*) senzualitatea este aproape absentă sau extrem de reţinută, de discretă. În schimb, desenul său de natură este plin, debordant de vitalitate şi densitate a simţurilor. Alături de Fundoianu, Zaharia Stancu este creatorul unui pastel, pe care l-aş numi senzual, prin capacitatea de a simţi cu care este înzestrată natura, ca în acest excelent *Mai pastoral.*

Mi-e teamă să te strig, ca-ntîia oară.
Văzduhul e sonor ca o vioară.
Zarea, dac-aş putea să o ating,
S-ar rupe ca o pînză de paing.
Şesul de smalţ aleargă, se sfăramă
De codrul cu cocleală de aramă.
Drumul e puf, pămîntul clocot viu,
Hulubii joacă-n soarele argintiu,
Munţii pe zări se clatină ca norii,
Slăvile limpezi despletesc cocorii
Şi măgurile s-au săltat pe brînci.

Imaginea naturii este aceea care îi exacerbează simţurile, nu erosul. În faţa naturii poetul are reacţii adamice, este animat de surpriza primului om care a admirat farmecul cosmosului :

Toate, toate sînt ca la-nceput
Pe aici, şi-s numai pentru noi.
Chiar şi soarele care ne-a-nvăscut
În lumină, ca să nu fim goi.
(*Ţară* din *Poeme simple*)

Reacţia nu este întîmplătoare. După ani, imaginea este reluată într-un catren din *Clopotul de aur* (*Început*).

Relaţia dintre natură şi eros este, în general, în spiritul folclorului şi în buna tradiţie eminesciană.

Ca urmare a acestei mari tradiţii, erosul lui Zaharia Stancu este discret, gingaş, naiv, străbătut de puritate. De altfel, pastorala aici nu ar putea

fi concepută în lumina brutalității. S-ar putea face numai observația că operația de purificare a erosului merge la Zaharia Stancu pînă acolo (în volumele de pînă la etapa anului 1940), încît nu este elogiată o anume femeie și iubirea în sens carnal, ci ideea de femeie și ideea de iubire. Zaharia Stancu petrarchizează întrucîtva. Ideea de iubire este necesară, de fapt, pentru a mări farmecul naturii :

Luna cu cer roșu, cireșii
Copleșiți în fum alb — și noi doi.
Seara cu cirezi se-ntorcea
De la țărmul apusului roșu.

Luna cu cer roșu, — și tu
Cu fața ca marginea lunii.
Copleșiți în fum alb dorm cireșii.
Copleșiți dorm numai cireșii.

(Amintire)

* * *

Universul bucolic propriu unei bune părți a liricii lui Zaharia Stancu constituie armura sa poetică împotriva asalturilor spiritului decadent, extrem de agresiv în perioada dintre cele două războaie mondiale. Nu poate fi lipsită de semnificație creația sa, plină de candoare, echilibru, simplitate și măsură, într-o epocă de intense căutări poetice, dintre care destul de numeroase extrem de nefericite. Că această modalitate de factură neoclasică este pentru poet un mod de a rezista presiunii literare a decadentismului o dovedește și faptul păstrării cu perseverență a spiritului pastoral pînă în anii patruzeci (volumul *Pomul roșu*), deci pe o mare întindere de timp. Echilibrul și armonia versului său nu dispar nici sub influența atît de puternică, ceva mai tîrziu, a lui Serghei Esenin. Tălmăcirile lui Stancu din marele poet

fi concepută în lumina brutalității. S-ar putea face numai observația că operația de purificare a erosului merge la Zaharia Stancu pînă acolo (în volumele de pînă la etapa anului 1940), încît nu este elogiată o anume femeie și iubirea în sens carnal, ci ideea de femeie și ideea de iubire. Zaharia Stancu petrarchizează întrucîtva. Ideea de iubire este necesară, de fapt, pentru a mări farmecul naturii :

Luna cu cer roșu, cireșii
Copleșiți în fum alb — și noi doi.
Seara cu cirezi se-ntorcea
De la țărmul apusului roșu.

Luna cu cer roșu, — și tu
Cu fața ca marginea lunii.
Copleșiți în fum alb dorm cireșii.
Copleșiți dorm numai cireșii.

(Amintire)

* * *

Universul bucolic propriu unei bune părți a liricii lui Zaharia Stancu constituie armura sa poetică împotriva asalturilor spiritului decadent, extrem de agresiv în perioada dintre cele două războaie mondiale. Nu poate fi lipsită de semnificație creația sa, plină de candoare, echilibru, simplitate și măsură, într-o epocă de intense căutări poetice, dintre care destul de numeroase extrem de nefericite. Că această modalitate de factură neoclasică este pentru poet un mod de a rezista presiunii literare a decadentismului o dovedește și faptul păstrării cu perseverență a spiritului pastoral pînă în anii patruzeci (volumul *Pomul roșu*), deci pe o mare întindere de timp. Echilibrul și armonia versului său nu dispar nici sub influența atît de puternică, ceva mai tîrziu, a lui Serghei Esenin. Tălmăcirile lui Stancu din marele poet

sovietic de valoare universală datează din 1934. Or, volume ca *Albe* (1937) şi *Clopotul de aur* (1939) continuă seria catrenelor şi dublelor catrene bucolice, atît de caracteristice creaţiei sale.

Cînd am afirmat că factura neoclasică constituie pentru Zaharia Stancu o armură, m-am gîndit la toate virtuţile şi deficienţele unui atare mijloc defensiv. Modalitate de apărare, fără îndoială, armura oferă o protecţie rigidă, cu o mobilitate extrem de redusă. Virtuţile facturii neoclasice nu pot rezista deficienţelor sale, rezultate dintr-o viziune a vieţii îngustă, idilică. Poetul are şi el sentimentul unui punct vulnerabil în pasiunea sa aproape exclusivă pentru mirajul natural :

Poate mi-e prea drag cîmpul, livada, codrul sur,
Podgoriile, boii, albinele şi mînjii
Ce trec, năluci sirepe, prin porumbişti brumate.
Poate mi-e prea drag cîmpul, livada, codrul sur.
(*Poate* din *Clopotul de aur*).

Palpitul vieţii sociale nu lipseşte cu totul din lirica acestei prime etape a creaţiei lui Stancu, dar este ca un strat de pietriş la fundul clarului său ocean pastoral. *Viaţă* (din *Poeme simple*) sparge cristalul bucolic cu o nelinişte de esenţă socială.

Aud într-una chiote de hoarde,
Şi tropot greu de cai nepotcoviţi,
Şi plînsuri sfîşietor de robi izbiţi,
Cu bice lungi de flăcări şi cu joarde.

La fel dublele catrene din ciclul *Steaua pe care stăm* (*Albe*, 1937). Tumultul epocii e cuprins în simboluri transparente :

Steaua pe care stăm e roşie,
Roşie ca sîngele soldaţilor căzuţi,
. . . . . .
Roşie ca soarele în declin,
Roşie ca steagurile revoltei.

Sînt aşteptate apropiatele *„zori purpurii“*. Viitorul înseamnă reunirea Visului cu Realul într-un imperiu al libertăţii umane :

Mîine, da, Visule, mîine,
Nimeni nu va mai sta-n culcuş de cîine,
Nimeni cu spinarea cujbită,
Şi nimeni, da, nimeni, cu smalţ pe copită.
(Zorile apropiate)

În *Cîntecul mamelor* imaginea macabră a mamelor care *„rîd lîngă lungi şi tăcute sicrie“*, respinge hotărît ideea *„şanţurilor de foc“* şi *„steagul ce seamănă moarte“*.

În *Cîntec pentru viaţa fiului meu* este afirmată deschis adeziunea la cauza celor mulţi. Glasul juvenil trebuie :

Să strige pentru dreptate, pentru flămînzi,
Pentru muncitorii negri, uscaţi, plăpînzi.

Conştiinţa poetului este chinuită de prezenţa marilor *„flămînzi ai lumii“* şi caracteristic îi este faptul că nu uită istoria grea a neamului de ţărani. Din această memorie tragică şi rănită izbucneşte scurta invocare din ciclul *Horia* (*Clopotul de aur*) pe care o vom regăsi în gura arsă de revoltă a mamei lui Darie, din *Desculţ* :

Să nu uiţi nici o clipă : străbunii au fost şerbi,
Primiră-n veacuri aspre sudălmi şi bice-n spate.
Să nu uiţi nici o clipă : se odihnesc sub ierbi
Dar ţărna lor mai strigă şi-acum după dreptate

Aici, în asemenea accente patetice, izolate încă în atmosferă bucolică a primelor volume, aflăm centrul disolutiv al armurii neoclasice a poetului. Viaţa va dezarticula din încheieturi universul său candid. Aş adăuga : viaţa şi Esenin, pentru că întîlnirea autorului *Poemelor simple* cu versurile

profund răscolitoare ale poetului sovietic a hotărît, într-un fel, destinul său creator. Trebuie să subliniez aci valoarea estetică a gestului făcut de către Zaharia Stancu prin tălmăcirea în limba romînă a lui Esenin, ceea ce a permis propagarea unei creații poetice de mărime unică. Esenin devine, în acea epocă, un punct de atracție în poezia noastră. Numeroși poeți ai timpului vor suferi, în diferite moduri, rodnica sa influență.

Dincolo de imagistica eseniniană, în care elementele cosmosului intră într-o frenetică mișcare și transmutație, Zaharia Stancu a fost vădit impresionat de sensul tragic al liricii lui Esenin, de dramaticele întrebări și neliniști ale poeziei lui.

Începînd cu *Pomul roșu* (1940), dar mai ales cu *Iarba fiarelor* (1941) și *Anii de fum* (1944), în poezia lui Zaharia Stancu are loc o vulcanică înlocuire de valori. Ce a fost afirmat pînă aici în lirica sa se schimbă în contrarul său. În locul farmecului campestru, al luminozității excesive, apar umbrele și chiar tenebrele unei naturi interioare străbătute de furtuni și fulgere. Echilibrul atît de perfect al versurilor sale, rezultat din îmbinarea mirajului natural cu erosul discret, este dizolvat în zbuciumul vitriolant al unei conștiințe chinuite de revolte, neliniști, îndoieli. Erosul delicat, centrat mai mult pe *ideea de iubire* și *ideea de femeie* decît pe prezența fizică, dispare în incendiul obsesiei carnale. Anatomia umană este multiplicată în cantități fantastice, de ordinul miilor, și astfel cosmosul este dintr-o dată plin de :

Mii și mii de picioare, mii și mii de umeri,
Mii și mii de sîni,
Mii și mii de pleoape, mii și mii de bătăi de pleoape.
(Vîrtej de flăcări)

Este interesant de urmărit în lirica lui Stancu traiectoria unui sentiment firesc, cum este amără-

ciunea, tristețea. În *Poeme simple* și în *Albe* avem mai mult o tristețe metaforică, o pată de umbră necesară punerii și mai mult în valoare a cîmpului de lumină. Astfel, noțiunea de „amar" *(Albe)* nu zguduie și nu are dramatism. Este străbătută de calmul echilibrului interior și numai afirmată ca idee :

Amarul din seva cucutei înalte,
Amarul din apele mărilor verzi
Aleargă prin sîngele meu, prin ochii
Pe care-i plimb, verzi, peste lume.

(Amar)

Există la Zaharia Stancu, la început, și o neliniște de ordin filozofic a necunoașterii (*Nu știu*) și ideea morții, dar ca element decorativ (*Întoarcere, Moarte* din volumul *Albe*). În această etapă a creației sale abundă lumina, claritatea, soliditatea morală. Tristețea, nostalgia, neliniștea, ideea morții nu fac parte din substanța liricii sale ; sînt elemente de măiestrie, artistul subtil fiind conștient de faptul că lumina excesivă, la un moment dat, nu mai poate fi percepută, ochiul devenind absent prin istovire. Ele devin intrinsece artei sale poetice din momentul în care calmul și ordinea clasicistă fac loc frămîntării romantice, cînd în locul naturii exterioare irumpe în poezie, dramatică și tulburătoare, natură interioară.

Catrenele sale atent cizelate fac loc rîurilor și fluviilor de versuri albe. În locul descripției apare monologul interior. În loc de simplitate, pretutindeni în versurile sale se vădește zbucium.

Tristețea metaforică a dispărut, înecată într-o dramatică neliniște metafizică, generată de imposibilitatea atingerii unei cunoașteri largi, absolute.

Vrei să-ți astîmperi foamea de înalt
Și setea de adînc, la o răscruce.

Nu poți să te avînți în salt,
Nici o potecă spre afund nu duce.

(Cîntec de răscruce)

Certitudinile neoclasicului au ars și au dispărut în focul marilor incertitudini :

O spaimă tăcută ne-nvăluie rea.
Poate vîntul ne poartă prin lume, ori poate o stea

. . . . . .

Cîndva ne-am plimbat prin soarele dimineții.
Acum bîjbîim prin pădurile ceții...
Ori, poate pe marginea vieții.

(Cîntec în ceață)

Vitalitatea și avîntul juvenil al pastoralei nu mai există : imaginea „faunului bătrîn" măsoară drama vetustității, scurgerea implacabilă a timpului. *Faun bătrîn,* prin precizia desenului și sensul tragic al imaginilor, aminteşte de Baudelaire, de ceea ce este la el amestec de clasic și romantic, într-o formulă de extremă originalitate.

Ideea morții nu mai este element de recuzită poetică, a devenit drama individului, a intrat ca element constitutiv în furtunoasa natură interioară a poetului. *Cîntec de moarte* (din volumul *Anii de fum*) este scris într-un timp istoric în care într-adevăr moartea devenise prezență zilnică :

Ne furișăm mereu pe lîngă zidurile morții
De cînd ne naștem pînă ce murim.
Noi, care n-am rîvnit să fim,
Mereu ne strecurăm pe lîngă zidurile morții.

Dar Zaharia Stancu, nefiind un mistic, nu putea deveni un existențialist. Nu ideea morții constituie pentru el soluția vieții, ci căutarea unui drum pentru afirmarea virtuților vieții, ale simplei existențe umane. Drama acestei căutări își află o ex-

presie acută, extrem de tulburătoare în amplul poem *Buna vestire*. Pe trama nostalgică a tinereţii pierdute este ridicat un dedal de întrebări, de neliniști, de speranţe, ca reflectări ale existenţei umane într-o oglindă cu zeci de faţete. Culoarea sîngelui pierdut de milioane de oameni, plînşi de *„toate Mariile lumii"*, devine un simbol al nădejdii. Roşie este „noua cometă" aşteptată, roşie „noua primăvară" care se profilează în sufletul chinuit al umanităţii. Realitatea este cutremurătoare :

Lumea se clatină din temelii,
Luna răsare din sînge,
Crengile arborilor sînt roşii,
Roşu, luceafărul plînge.

Dar certitudinea unui viitor din nou propice omului nu poate fi umbrită :

Se va naşte veac nou, om nou printre vii
Aşteptăm, aşteptăm.

Din cele două tendinţe fundamentale şi antagonice ale liricii lui Zaharia Stancu va rezulta sinteza, pe un plan superior, a romanului *Desculţ*. Nu poate fi făcută o separaţie netă între romanul de renume mondial, la ora actuală, şi lirica sa, pentru că în *Desculţ* elementul liric este extrem de puternic şi de evident. Din tînărul Daphnis şi din neliniştitul, febrilul cercetător de umbre şi de mistere al *Anilor de fum* a rezultat Darie, copilul destinat să intuiască sensul adînc al istoriei umanităţii, ideea socialismului, a *„izbînzii neamului dîrz de ţărani"*, într-o lume eliberată de exploatare.

ELOGIUL PURITĂȚII

Cicerone Theodorescu pătrunde în poezie cu trei decenii în urmă, animat de dorința purității și a simetriei, având drept simbol și semn protector cleștarul. Aspirația către limpezimea cristalină este neîndoielnic o virtute, deturnată însă de la căile firești de realizare prin prospecțiunea întreprinsă de poet într-un ținut înghețat, aparținînd parcă unei foarte îndepărtate ere, situată către finalul vieții cosmice. Elementele care apar cel mai des în această poezie de început sînt : cristalul, blocurile transparente, lacrima înghețată, sclipătul rece, sticla translucidă, zăpada, albul filelor, oglinzile, frunzele metalice, luciul săgeții, rîuri în îngheț, sloiuri navigînd pe mări, diamantul, fundurile largi de rocă, masivul salin, viscolul sticlos, focul alb al cristalului și, pretutindeni, lumina care „răsfrînge ca oglinda", „încețuie ca gheața". În acest univers glacial, se înalță arareori lujerul unui crin sau al unui nufăr.

Debutul lui Cicerone Theodorescu se situează deci în cadrul romantismului tardiv al ghețurilor și zăpezilor eterne, inițiat de către Mallarmé. Recuzita sa poetică este mallarmeană și imaginile sale se scaldă, ca la poetul francez, într-o atmosferă rarefiată.

Istoria literară înregistrează o astfel de experiență poetică sub numele de purism sau ermetism. Dacă o numesc „romantism tardiv al ghețurilor și zăpezilor eterne" o fac pentru a preciza filiația,

ermetismul nefiind produsul unei generaţii spontanee. La Mallarmé (sau la Ion Barbu, în literatura noastră, deşi autorul *Jocului secund* este ermetic în alt sens decît poetul francez) se accentuează la maximum individualismul romantic, tendinţa de izolare atît de caracteristică unei părţi a romantismului. Individul este de astă dată izolat nu în cadrul unei societăţi ostile, dar într-un univers din care umanitatea pare că a dispărut, într-un cosmos dominat de simetria şi răceala minerală. Izolarea prin sentiment este însoţită de claustrare verbală. Ermetismul închide cuvîntul într-o carapace sintactică, ideea poetică devenind greu accesibilă.

Ermetismul mai este totuşi romantic prin nota tragică pe care o are această înstrăinare în ţinuturi supuse îngheţului final, tragism rezultat din conştiinţa antinomiei ireductibile între viaţă şi moarte. Sub lespedea cristalină este zbatere a vieţii, un regret pentru avuţiile ei pierdute. Mai ales o astfel de notă tragică răzbate din versurile *Cleştarului* (1936). Din zîmbetul uman a rămas doar un corespondent abstract, fantomatic :

Ce ape curg în ochii cu prunduri aurii
Deasupra căror, palid, arareori mai trece,
Pe punţi subţiri de soare, strigoiul trist şi rece
Al zîmbetului, care, aici, cîndva muri ?

(Portret)

În universul glacial omul se zbate ca un înecat, într-un efort halucinant de a menţine o legătură cu viaţa :

Locului saltă, albă, inima :
În vrejul spaimei, ochi spiral de-apă,
Năprasnic joc de curbe linii m-a
Prins dedesupt şi, tulbure, mă-ngroapă.

. . . . . .

Mi-s braţele un ţipăt : să nu-nceapă

Răceala să le-nlăşure ca gheaţa
Plante-amorţite ce urcînd prin apă,
Se-ntind să mai ajungă suprafaţa!

(Examen)

Fiorul vital este întreţinut la Cicerone Theodorescu prin prezenţa caldă şi umană a speranţei :

Eu în acest
Peisagiu vulgar
Dau cu sufletul, cum aş da cu un par,
Zvîrlu sufletul
Cum aş lăsa lest.

Şi aştept,
Dacă mai e ceva pur,
Să-şi ridice din mine cîndva în azur
Salvele ilăcării, paloşul drept.

(Îndoieli)

Problema centrală a poeziei lui Cicerone Theodorescu este, prin urmare, evoluţia de la inanimat la însufleţit, de la răceala minerală la incandescenţa vieţii, de la vulgaritatea împrejmuitoare la puritatea umană, de la claustrare la sentimentul prezenţei colective, de la lumina selenară la aceea solară. Aş adăuga şi deschiderea scoicii ermetice a sintaxei către limpezimea şi simplitatea verbului cotidian.

Traiectoria poeziei sale arată clar că purismul la Cicerone Theodorescu este o problemă de influenţă şi nu una de esenţă, de substanţă. Esenţa este dezvăluită optativ în poezia *Îndoieli*. Armura sa ermetică nu rezistă clocotului vieţii şi se desface făcînd loc unei subtile şi incisive viziuni sociale (care anticipează satira fină a *Rondelurilor*) în ciclul *C.F.R.* (1938) :

O sirenă taie-n lung fîşii de soare,
Peste lucrători, peste lucrătoare.

Fabrica exală larg miros de tîn,
Și de păcuri, foarte bun pentru plămîn.

Gongul — ora mesii, gata ! Pîine, brînză,
Se îndestulează nesătula rînză.

Mustesc (pretutindeni) sub pași, pentru ei,
Verzi și uleioase lacrimi de țiței.

Flăcările forjei, însă, au reacții
Vesele, în parcul ăsta de distracții.

Și cuminți soldații, pe la porți, ca pruncii,
Reabilitează bucuria muncii.

...Seara,-n fund, aruncă sălcii plîngătoare,
Peste lucrători, peste lucrătoare.

(Carnet)

Cîntece de galeră și *Focul din amnar* (1946), deși contaminate încă de formule ermetice, întregesc treptele ascendente ale evoluției lui Cicerone Theodorescu. Există în aceste cicluri, alături de preferința pentru o viziune simbolică, tendința către o expresie poetică vibrantă, patetică și clară :

Cred în voi, rădăcini. Cred în tine, pămînt.
Și pe tine te chem, izbăvire, vînt crunt :
Mă gîtuie, mă suduie,
Mă sfîșie, mă zguduie,
Cred în sfintele mele ruini,
În fantomele lor cu coroane de spini
Și — dospind viitoare izbucniri de lumini —
Cred în mugurii crînceni ai rănilor.

(Rugăciunea)

Participarea la suferința universală este sensibilă. Atrocitatea războiului rămîne întipărită în amintire prin imaginea purității ucise.

Şi mai presus de toate rămîne rană-n ochi
Profilul de fetiţă cu funde de deochi
— Cu funde roşii-n ceaţă şi sîngele-n şuviţe
Strîns, împletit pe umeri, în codiţe...

(Moment funerar)

Aspiraţia către puritate reînvie vîrsta copilăriei. Omul pur este copilul, în stare să trăiască lumea miturilor, la care adultul participă numai intelectual. În *Va fi primăvară* este celebrată reîntoarcerea la vîrsta trăirii infantile a existenţei, prin mituri tradiţionale :

— Bună vreme, mătuşă,
Tot aşa-ţi zice : Muma-Pădurii ?
— Mulţumim dumitale, Strai-de-Cenuşă.
Tot mere acre în cerul gurii ?

— Bună rouă, doar vouă, pitici, ghiocei !
Bună dimineaţa, frumoşii mei,
Frumoşilor, şi moşilor, voioşilor !
. . . . . .

— Oh, pitici ghiocei clopoţei,
Ce tîrziu v-am găsit !

Din *Cîntece de galeră* se desprinde astfel un drum nou în evoluţia poeziei lui Cicerone Theodorescu, drumul elogiului sincer pe care poetul matur îl aduce omului pur, copilul. Este una din trăsăturile caracteristice ale poeziei sale actuale. Poetul, interpret al cotidianului străzii, face un salt în fantezie şi creează *Douăsprezece ghicitori pentru copii silitori, Gogu Pintenogu. Doi răţoi în război, Trei pitici zgribulici şi-un vulpoi doftoroi* ş.a. cuprinse în volumul *Făurari de frumuseţe* (1954). El nu evocă lumea copilăriei spre satisfacţia adultului, ci scrie pentru copii, adică se identifică universului infantil, cu un mod de percepere specific acestui univers. În tumultul cotidian, în

mijlocul marilor şi gravelor probleme ale actualităţii, Cicerone Theodorescu este capabil să îmbrace haina candorii infantile şi să pătrundă acolo unde prezentul este într-adevăr numai viitor, concentrînd în jocuri limpezi, pentru colectivitatea minusculă, mesajul etic al lumii socialiste.

Identitatea cu spiritualitatea socialistă se manifestă din plin în volumul *Un cîntec din uliţa noastră* (1953). Tragicul sentiment al izolării („*Nu am prieten nici un om*" era strigătul înălţat, printre altele, în *Cleştar*) este de domeniul trecutului. Sensibilitatea poetului este mişcată acum de plenitudinea pe care i-o dăruie sentimentul colectivităţii, extraordinara putere umană pe care ea o împrăştie. *Copacul din pădure* simbolizează vitalitatea neţărmurită a masei prin liberul circuit al valorilor şi esenţelor. Noţiunea de vetust e perimată, rănile individuale se vindecă în contact cu remediul stenic al mulţimii şi individul devine un receptacul în care răsună umanitatea :

Pădurea nu-i de reci coloane !
În frunza ei te uiţi şi zici că
Sînt mii de inimi, milioane
Şi mări de capete se mişcă...

Şi-o scorbură îşi află leacul !
Şi răni oricît de-adînci şi dure
...Cu toată frunza lui, copacul
Vorbeşte astăzi de pădure.

De aici încercarea poetului de a identifica valorile acestei colectivităţi în prezenţe concrete (Aişé, Cazan dulgherul, sondorul Popa). Izbînda poetică este manifestă mai ales în direcţia purităţii feminine şi infantile. Aişé trăieşte-n vers tot atît de subtil ca şi Mihaela din *Mangalia—1949* sau adolescenta din *La treisprezece ani.* Comuniunea cu valorile pure ale lumii socialiste este afirmată de

Cicerone Theodorescu în ultimii ani şi prin excelentele traduceri realizate din Maiakovski. Amintesc acest fapt pentru că este în strînsă legătură cu cel mai de preţ capitol al *Cîntecului din uliţa noastră*, capitolul *Rondelurilor*. S-ar părea că Cicerone Theodorescu este maiakovskian în *Certificatul de alegător* şi o astfel de aparenţă este îndreptăţită. Esenţa liricii de tribun a lui Maiakovski o aflăm însă în rondeluri, nu ca influenţă, dar ca o corespondenţă etică, tratată într-un mod personal.

Ideea de la care au pornit rondelurile mi se pare excelentă. Creatorul lor ia o formă poetică fixă, specifică feudalităţii tîrzii şi începutului Renaşterii franceze (sec. XIV—XV) şi toarnă în tiparul ei ritmic spiritualitatea socialistă. Rondelul lui Guillaume de Machaut, dar mai ales al lui Charles d'Orléans, răsună din nou cu o desăvîrşită graţie a ritmului, sub pana autorului *Cocoşilor de tablă*. Practicarea rondelului este un act de virtuozitate încercat destul de rar chiar în literatura franceză. Un adept modern al acestei măsuri fixe este Théodore de Banville şi din pur exerciţiu, printre alţii, Mallarmé. Rondelul a fost învins de către sonet, cea mai răspîndită formă fixă în literatura universală. În lirica noastră rondelul a fost practicat cu asiduitate de către iscoditorul talent al lui Macedonski şi astăzi de Cicerone Theodorescu. Dificultatea în cazul rondelului nu este de simplă cizelare. Materia extrem de liberă şi fluidă a ideilor şi sentimentelor trebuie să o torni într-un tipar rigid, în aşa fel încît nu numai să nu constrîngi libera mişcare a sentimentului sau ideii, dar să-i oferi un surplus de elan şi de firesc. Dificultatea devine şi mai mare în cazul rondelurilor lui Cicerone Theodorescu, în care nu circulă graţia erosului ci problematica gravă a eticii socialiste, cu îndemn satiric. Creatorul *Cocoşilor de tablă* a oferit rondelului un conţinut surprinzător

de nou, dar a păstrat din străvechea lui tradiţie caracterul de măsură a sensibilităţii fine, profund umane. Dintr-o pornire de umanism socialist, poetul a luat condeiul, *„nu o spadă"*. El este îndreptat nu împotriva *„duşmanilor amari"*, ci a Oblomovilor, a celor rămaşi în coadă, a purtătorilor tuturor rămăşiţelor mentalităţii burgheze. Dintr-o mare încredere în om, poetul trezeşte prin acest *„bici, cu noduri mici şi tari"* esenţa umană, acolo unde ea este numai cufundată în torpoare. Şi umanitatea este rechemată la viaţă prin confruntarea sarcastică dintre aparenţă şi esenţă.

Din mulţimea caracterizărilor morale, cuprinse în rondeluri, se ridică un fierbinte elogiu închinat eticii socialiste, din partea aceluia care cîndva a rătăcit dramatic prin nesfîrşite spaţii glaciale :

Să nu te uiţi cu ochi de gheaţă
La om, la munca lui, la tot...
Nu-i preşul tău şi nu-i un ciot,
Nici nu-i maşină fără viaţă.

Să zboare ? Bine. Fii pilot.
Învaţă-l... Dar şi tu învaţă :
Să nu te uiţi cu ochi de gheaţă
La om, la munca lui, la tot...

Nu-i om cel care vrea să scoată
Din om cărbune doar, azot !
...Şi tot ce-i mai de preţ, socot,
E-o-nvăţătură, o povaţă :

Să nu te uiţi cu ochi de gheaţă...

CRITIC ŞI POET

Pentru Marcel Breslaşu spiritul critic este una din ipostazele majore ale lirismului. Pentru poet, nu numai discernerea valorilor, dar chiar actul creaţiei, vitalitatea lui devin posibile numai sub acţiunea criticii comuniste, tovărăşeşti. Spre deosebire de unii confraţi care vădesc repulsie faţă de critică, văzută numai ca obiect de satiră, în *Dialectica poeziei* aflăm un splendid omagiu închinat criticii (mi se pare unicul de acest fel în poezia noastră actuală). Dialogul dintre vînt şi foc din fabula *Critica* şi morala fabulei definesc cu claritate locul şi rolul spiritului critic marxist în gîndirea şi în existenţa noastră socială. Este limpede că între adevăratul critic şi adevăratul poet nu poate exista inimiciţie, amîndoi nefiind decît două aspecte diferite ale unei unice activităţi creatoare. La Marcel Breslaşu aceste două aspecte coincid, pentru că el este fabulist.

Autorul *Cîntecelor despre cîntec* ocupă un loc aparte în poezia noastră, dăruit de primul său volum apărut după eliberare. *Nişte fabule mici şi mari pentru mari şi mici* (Editura Cultura Naţională, 1946) îl defineau pe Breslaşu ca pe un continuator — peste veac — al lui Donici şi Alexandrescu. Ulterior, Breslaşu a cultivat epica eroică, dar astăzi cu *Dialectica poeziei* el revine la adevărata sa pasiune şi menire poetică. Faptul că în volumul numit a inclus o selecţie a fabulelor din 1946 întăreşte convingerea că aici, în fabulis-

tică, este centrul de greutate al creației sale. Prin aceasta, de altfel, Breslașu ocupă și un loc aparte în flora noastră poetică.

Sporadic, în ultimul deceniu, un număr de poeți a practicat, cu mai mult sau mai puțin succes, delicatul meșteșug al fabulei. Constatarea făcută arată și dificultatea speciei. În ce constă ea ? Cred că fabulistul trebuie să fie posesorul unei naturi complexe, în felul unui aliaj subtil, din metale foarte diferite. Biografi miopi au văzut în La Fontaine un jovial și boem frecventator de saloane. Cei mai mulți spun despre el : „un epicurean". Dar în fața mesei de lucru, între cei patru pereți ai camerei sale, omul trebuie să fi trăit cu intensitate dramele existenței cotidiene. Atunci cînd era singur, La Fontaine trebuie să fi fost nespus de trist din pricina oamenilor și a lumii. Verva, ironia, epicureanismul său nu sînt decît subterfugii, măștile pudice azvîrlite peste o melancolie iremediabilă. Ceea ce boemul vizitator al saloanelor nu a trădat dezvăluie arta sa. Fabula lui La Fontaine lasă, după degustare, un iz de pelin. Suferința tăinuită la fundul jovialității, vervei și ironiei, este mai accentuată, mi se pare, la Krîlov. Destinul istoric al fabulei face ca rîsul să fie o mască a lacrimilor. Să nu uităm că Esop, primul fabulist, a fost un sclav, care a făcut înfiorătoarea descoperire că în lumea sclavagistă, între om, obiecte sau animale nu este nici o deosebire. La tîrgul de sclavi, el a fost prețuit ca obiect de utilitate casnică și pipăit la mușchi, oase și dinți ca un animal. În virtutea acestei constatări, a dat grai omenesc obiectelor și animalelor. Verva marii înțelepciuni traducea suferință și revoltă. Fabula s-a născut dintr-un gest de protest împotriva inechității sociale și ca tendință critică de interpretare a lumii.

Nu trebuie să surprindă de aceea faptul că, la Marcel Breslașu, fabula provine dintr-un vechi

fond elegiac. În *Metehne (autocritica duhului meu)* poetul se autoapostrofează :

Mă-ntreb dacă n-are
de gînd să-ți treacă
vechea înclinare
elegiacă...

Într-una din stanțele gnomice ale volumului, el definește de altfel creația autentică drept rezultat al durerii *(Mărgăritarul)* :

Durerile inimii
strînse-ntr-o boabă
și date mulțimii
ei să-i fie podoabă.

Prezența continuă, discretă a tristeții sau melancoliei arată că fabulistul, cu tot sarcasmul pe care-l utilizează, nu este un mizantrop, nu privește umanitatea cu ochi de carnasier. Condiția esențială, după îndemn horațian, este ca dinții fabulistului să rămînă albi *(„Dentibus albis")*, neîntinați de sîngele victimei. Fabula trebuie să corecteze vicii, dar fără violențe. Într-una din ultimele sale satire (a zecea) Horațiu spunea că : *„În multe situații dificile, gluma izbutește mai bine decît violența"*. În fond, fabulistul este un iubitor de oameni. În *Sonet*, după îndemnul maeștrilor genului, Breslașu exclamă și el :

Întoarce-te spre oameni, trubadure !

Dar nu poți fi fabulist numai cu atît. Transferul de substanță hotărît de către Esop între om și lumea înconjurătoare îl silește pe fabulist să fie un fin observator nu numai al moravurilor umane, dar și al naturii. Voltaire, în *Dicționarul filozofic*, susține pe bună dreptate că o fabulă reușită este *„o pictură vie a întregii naturi"*. Fabulistul tre-

buie să aibă și pasiunea naturalistului, un naturalist preocupat însă nu numai de descripție și clasificare, dar și de secretele psihologiei animale. În plus, trebuie să fie și un pictor animalier.

Cu artă subtilă, Breslașu face să circule în paginile cărții sale rîndunici, privighetori, ciori sau ulii, iezi și măgărușii, păstrăvi, raci și broaște, cîrtițe și melci, cerbi și cimpanzei. Uliul cîntăreț și măgărușul lipsit de fantezie măsoară, cred, cu exactitate, virtuțile sale în materie de pictură animalieră. Portretele sînt desăvîrșite și momentul în care eroii încep să vorbească nu provoacă uimire. Faptul era aproape așteptat.

Parcă pentru a mări dificultățile, și așa destul de mari ale genului, Breslașu a mai adăugat la *Dialectica poeziei* încă una : limitarea extremă a preocupărilor la problematica poeziei. Încercarea sa este singulară, fără îndoială, pentru că această limitare excesivă nu poate interesa decît fiind animată de fiorul gîndirii dialectice, singura în stare să confere micului cristal al poeziei puterea de a reflecta un univers întreg. Imaginînd această *Dialectică a poeziei,* Breslașu nu a intenționat să devină un legislator al Parnasului. Legislația strictă, în materie de poezie, este ostilă spiritului dialectic, doritor mai mult de profunzimi și de interrelații fine decît de comandamente rigide, vremelnice. De aceea, pornind de la cîteva principii ferme ale esteticii marxist-leniniste, prezente mereu în subtextul fabulelor, stanțelor gnomice sau meditațiilor din volum, Breslașu a imaginat o întreagă lume de gînduri, obiecte și animale, care fără ostentație sau rigiditate reflectă problematica noastră estetică. În acest sens, *Dialectica poeziei,* pledînd pentru o anumită direcție în creația poetică, pledează și pentru o direcție clară în problematica vieții. Care sînt problemele pe care le apără Breslașu în volumul său ?

În primul rînd el este un adept al strictei actualităţi, a cărei importanţă pentru poezie o subliniază prin masivul capitol iniţial al cărţii *Acum, Aici, Acasă.* Aceasta este, se pare, şi deviza nobiliară a poetului, deviză care bineînţeles nu poate fi ignorată :

Da ! patria poetului e-n timp —
dar timpul tău e-Acum, Aici şi-Acasă
nicicînd n-au dus cărări către Olimp
să nu fi fost săpate-n clisa grasă.

Invitaţie la azi, strofe din *Urmare şi poate sfîrşit* arată clar că Breslaşu este împotriva nefastei teorii a distanţării, menită să atemporalizeze arta şi să o desfiinţeze, nimicindu-i finalitatea militantă.

De altfel, teoriei estetizante că arta ar fi un joc, Breslaşu îi opune concepţia artei văzută ca trăire intensă, care consumă. În *Congresul cîntăreţilor,* broaştele pledează pentru o artă domestică, standardizată, pentru *„unisonul coral“*, în timp ce lebăda declară sentenţios, dar cu evidentă pasiune : *„Un cîntec care nu te costă viaţa / nu merită a fi cîntat“*. Ideea este întărită admirabil în două strofe din *Apartenenţă :*

Din orice copac al pădurii
se poate ciopli un catarg —
dar cruntul sărut al securii
e preţul plecării spre larg.

În rănile veşnic deschise
mai gîlgîie sevele-adînci,
altminteri corabia cu vise
îşi spulberă prora de stînci.

Necurmatului efort creator Breslaşu îi conferă numele de *„zilnicie“*. Efortul dramatic, trăirea intensă este singura care asigură atingerea „înal-

tului", zonă pură și stenică a creației autentice. În *Dialectica poeziei* se insistă asupra temei „piscurilor", „înălțimilor", a zborului către mari altitudini. „Floarea de colț" este simbolul creației desăvîrșite prin sobrietate, modestie. Iar îndrăznețul Icar nu s-a prăbușit. În azur :

Cutezătorul la vămile stihiei lui și-a frînt
aripile cu miros de pămînt
ce-ar fi putut să-i stinghereasca zborul.

Atingerea piscurilor în materie de artă cere pe lîngă efort și fantezie. Pentru Breslașu fantezia este un element important, de care dialectica poeziei nu se poate lipsi. Fantezia este aceea care oferă creației imbold, îndrăzneală inovatoare. Teama anulează creația și drama măgărușului său este elocventă, după cum în disputa dintre cîrtița mărginită și solemnă și fluturele grațios cîștig de cauză are *„apriga trudă-a fanteziei"*.

Dar nici unul din elementele poeticii sale, nesistematice prin însăși voința autorului, pentru a nu oferi impresia unei legislații stricte, nu este privit în sine, sau impus în mod exagerat în dauna altora. Deplina libertate creatoare presupune înțelegerea necesității și dominarea fermă a materialului în vederea construcției echilibrate (vezi în *Stăvilarul* dialogul dintre păstrăv și biber). Problema ponderii apare atît în *Însemnare despre stil* cît și în *Te-nvață vrednica albină*. În dezbaterea corelației dintre fond și formă, creația geometrică a harnicei zburătoare nu oferă :

Nici faguri goi, ca să-și vădească
talentul la arhitectură,
nici miere ca să prisosească...
Migală, cumpăt și măsură !

Împodobirea exagerată a verbului amenință creația, făcînd-o prizoniera propriilor podoabe (vezi

Cerbul), iar vînătorul de imagini este pedepsit precum „păsărarul“ care, la un moment dat, nu mai prinde nimic, decît greoaiele dropii care îi strică capcana.

Preocupat continuu de procesul intim al creației poetice, Breslașu nu-l uită nici pe creator. Elogiul său se îndreaptă nereticent înspre Icar sau spre îndrăznețul culegător al „floarei de colț“. Nu pentru îndrăzneala propriu-zisă, dar pentru finalitatea actului de curaj, care implică sacrificiu. De aceea, cu vervă satirică excepțională, fabulistul condamnă egoistul vanitos, infatuat, rezumînd întregul univers la propria-i persoană. Satira *Poetul* constituie o piesă antologică, cu neputință de uitat. Pe aceeași temă sînt construite fabulele *Osia și roata* și *Învățăcelul*.

Fără a fi propriu-zis o artă poetică, volumul *Dialectica poeziei* captivează prin problematică, prin inteligența și verva fabulistului. M. Breslașu este, în plus, un subtil cunoscător al multiplelor taine ale cuvîntului și un virtuos al prozodiei. Aici — dialectic ! — este pentru poet o calitate indiscutabilă, dar și un călcîi al lui Achille. Acesta din urmă apare mai ales în *Așa-zise jocuri de cuvinte*, în care materialul primordial al poeziei nu mai este stăpînit la modul spartan, propus de Breslașu, ci domină el multiplele posibilități ale poetului. Într-o viitoare „Autocritică a duhului meu“, autorul *Cîntecelor despre cîntec* va vorbi poate despre viciul virtuozității în sine și despre alte vicii care vor fi scăpat comentatorului de față al trudei sale poetice.

EROISM CIVIL

O creaţie aparţinînd unei scriitoare este însoţită, inevitabil, în exegeza critică de o scurtă alocuţiune asupra „feminităţii". Dacă cineva ar colaţiona asemenea texte, pentru a obţine o definiţie a conceptului, s-ar afla în vag şi indistinct. Constituie oare feminitatea un tărîm al necunoscutului, al marilor mistere ? Cred că nu ! Intuiţia surprinde distincţii pe care exprimarea raţională încă nu le-a epuizat. Conceptul este în orice caz istoric şi istoria (prin feminitate) este plină de surprize.

Iată, de exemplu, volumul *Lirice* al Veronicăi Porumbacu, exigentă selecţie din opera poetei. La Veronica Porumbacu graţia feminină, gingăşia, preferinţa pentru problemele erosului sau ale iubirii materne sînt absorbite de ideea titanismului, a răzvrătirii tumultuoase împotriva inechităţii sociale şi a tot ce limitează şi întinează noţiunea de Om. Titanismul este nedespărţit de un sens al dăruirii, în beneficiul umanului, al participării la neistovita mişcare a materiei universului. În *Ecouri* (1945) aflăm o astfel de idee :

Aş vrea să sparg obloanele să năvălească înăuntru
lumini nemaivăzute.
Să mă urc în Carul mare, şi să-l mîn, fără cai,
pe cărări neştiute.
Să îmbrăţişez toţi copiii de pe pămînt.
[. . . . .]
...Să sparg temperaturile constante cu aburi de sute
de grade.

Să sparg cu pietre inerția din oamenii cumsecade.
Să usuc cu arșiță nouă cîte lacrimi au curs pîn-acum
și să dau la o parte pereții care ne-ar sta în drum.

În sensul unei spiritualități titanice este și mărturisirea : *„asaltul e o parte din propria-mi viață"* *(Și eu am fost acolo)*, aici fiind vorba de asaltul împotriva semizeilor instituției monarhice.

Simbolul liric al Veronicăi Porumbacu este, nu arareori, un uriaș cu două brațe : dragostea și ura *(Celor de azi)*. Ca titan al creației în sens uman, poetul își poate permite fantezii cosmice, cum este cazul cu poemul *Da !* :

La subsuoară cu pămîntul cobză,
călătoresc, cu-o stea la butonieră-n univers.

Fantezia este posibilă și au practicat-o iluștrii înaintași, soarele fiind astfel simplu monoclu al Poetului, în noua mitologie maiakovskiană. Asaltul cerului este realizat de către poetă la modul viril :

Iau ceru-n coarne ca pe-un taur,
și în sălbatecul ceresc coclaur
încerc puterea mea.

Există în *Lirice* și un titanism al genezei *(Amurgul Evei)*. Eva simbolizează truda necurmată pentru răspîndirea vieții pe pămînt, pentru crearea umanității. În acest sens, Eva este mai presus de dumnezeu, care a dat viață lutului în exemplar unic ; ea a creat *„copiii pămîntului"* :

în dureri am născut copiii pămîntului, —
în chinuri, Adame, —
dar am zămislit viața,
și sînt mai mîndră de ea
decît de nepăsarea cu care El, Domnul,
a întins un deget să învie lutul...

Efortul creator al Evei este într-adevăr titanic, pentru că :

Din mine au crescut mlădițe
ca dintr-o vie,
crengi ca dintr-un copac,
rîuri ca dintr-un izvor.

În amurgul vieții sale, Eva reintră în circuitul materiei universale, pentru a genera mai departe viața. În acest sens este adevărat că :

Eva e Viață,
și moartea nici nu e pe lume...

Poetul este un Titan care a învins nu numai moartea, dar și timpul. Față de durata lui, Veșnicia capătă nuanța efemerului :

Alerg de mii de ani pe căi lactee,
torța din stea în stea îmi aprind,
și-atîtea presimt : că veșnicia se-ncheie,
și eu mai colind...
(Alerg de mii de ani)

Poate fi titanismul un atribut feminin ? Ai fi înclinat să te înscrii (cu un ușor surîs sceptic) în contradictoriu, dacă argumentul poetei nu ar cădea, zdrobitor :

Ea, Revoluția, poate fi numai femeie.
Ca o femeie își apără primul născut.
Brațul nu-i pregetă. Sabia dreaptă scînteie.
Ea zămislește o lume. Ea îi e scut.
(Ea, Revoluția...)

Simbolul forței gigantice, pătrunsă de umanitate, este însoțit în lirica Veronicăi Porumbacu de o stare afectivă, corespunzătoare. Pasiunea se

arată în poezia sa ca dăruire, participare la orice acțiune nobilă, creatoare, ca luptă necurmată pentru afirmarea binelui :

Eu multe știu pe lume, dar regretul
c-am stat cumva deoparte mi-e străin.
(Atît aș vrea)

sau :

În suflet am destule cicatrici,
și-adesea ele dor la răsuflare,
dar martore-s că n-am trecut pe-aici
cu dîra unui melc ori tîrîtoare.
(Prolog)

Facilul este o nuanță pe care grandoarea tragică a destinului uman o respinge :

Și-a trebuit să nu fug de durere ;
mergîndu-i înainte, s-o primesc,
cum omul doar o dată-o poate cere,
cînd e în joc destinul omenesc.
[. . . . . .]
eu m-am dezis de căile prea line,
de panglica șoselelor de-asfalt.
(Noapte și zi)

Reținem din două poezii diferite două versuri, ca două splendide aforisme, definitorii pentru lirica Veronicăi Porumbacu : *„Orice, afară doar de nepăsare !“* (din *M-am regăsit)* și *„N-am scris, am trăit poezia“* (din *Spune-mi).*

Sînt două expresii aforistice care lămuresc cititorului sentimentul tulburător pe care-l are parcurgînd lirica poetei ; sentimentul de a participa, prin vers, la tragismul și tumultul epocii noastre, la aspirația ei umanitară și eroică.

Dacă poezia Veronicăi Porumbacu s-ar fi menținut în planul mitologiei sau al hiperbolei abstracte, nu ar fi generat senzația de autentic și

spontan. Calitatea indiscutabilă a concepţiei sale poetice este proiecţia titanismului în existenţa noastră cotidiană, descoperirea, în deplinul anonimat al efortului constructiv, a eroilor şi giganţilor timpului nostru. Mult timp Veronica Porumbacu a practicat un reportaj liric, în cadrul căruia faptul inaparent, mărunt, era dăruit cu valoare de universalitate, fiind astfel scos în relief. O întîmplare putea deveni un *„cîntec magic"* *(Atît aş vrea)* şi poeta mărturiseşte :

Port melodii neaşteptate
ţesute din obişnuit.

(Tăcerea)

Banalitatea aparentă a faptului cotidian este sfîşiată de iscoditoarea inteligenţă umană care ştie să extragă *„din adîncuri pietre rare"* *(Tăcerea).* După cîţiva ani, în care poezia sa era dominată de un asemenea reportaj liric, Veronica Porumbacu ajunge, în volumul *Generaţia mea,* la o admirabilă concepţie a titanismului anonim sau a *„eroismului civil"*, cum îl numeşte, cu bună intuiţie, poeta. Ciclul *Eroism civil* nu-l regăsesc în actualul volum de *Lirice,* dar faptul acesta nu mă împiedică de a considera poezia născută din concepţia „eroismului civil" ca una din cele mai semnificative laturi ale liricii Veronicăi Porumbacu. Ideea era de a căuta *„simpla vieţii poezie"* în existenţa cotidiană a insului anonim :

. . . . . .
tramvaiul cu mărunta-nghesuială,
cu nasturi rupţi şi iar cusuţi la loc.
Feţe-obosite. Pete de cerneală,
şi uneori un iz de plictiseală
cînd spui unui prieten : hai noroc !

Şi cîte-o supă rece la cantină,
şi alteori o coadă, şi noroi.

Dar coborînd în suflet ca-ntr-o mină
găsesc — de nu lucirea cea deplină —
filonul mare al oamenilor noi...

. . . . . .

Învăț, muncesc, am viața înainte
dar simte coarda inimii fierbinte
nălțimea eroismului civil ?

Calitatea unei astfel de lirici constă în refuzul categoric al idilicului, fără acceptarea dogmatismului pernicios al negativismului. Eroul visat de către poetă este necunoscutul, anonimul militant pe tărîm obștesc, modestul secretar raional, necunoscutul creator al bunurilor gliei, muncitorul din fabrică sau minerul din afundul pămîntului. Insul anonim, acela care, înfruntînd mari greutăți, construiește socialismul, este posesorul măreției morale :

mărunt și nalt e omul smuls din tină,
prin forța eroismului civil.

Numeroase reușite artistice în volumul *Lirice* poartă amprenta acestei excelente idei poetice. Regăsim astfel *Mierla lui Ilie Pintilie*, care nu a pierdut nimic din strălucirea de acum aproape un deceniu. *Orga marilor amintiri* celebrează, cu egală putere de pătrundere a melodiei, una din marile figuri de eroi ai clasei muncitoare. Le regăsim și pe *An Son-Hi*, *Tiotea Pașa* sau *Paraschiva*, exemple bune ale concepției Veronicăi Porumbacu asupra eroismului civil. Dar volumul *Lirice*, prin selecția pe care o întreprinde și prin adăugirea *Popasurilor* și *Anotimpurilor*, atrage atenția asupra unor noi perspective de realizare a acestei concepții poetice în creația Veronicăi Porumbacu. Este vorba de patetismul tumultului interior, al omului modern, văzut sub aspectul militantului,

al eroului civil şi anonim. Vibraţia subterană, subiectivă, a titanilor epocii noastre, este aceea care le determină faptele eroice. Impresionant prin tragismul său nobil este zbuciumul căutării adevărului, sensului existenţei umane :

...De-ar fi să mă desfac
pe veci de-a tihnei dulce taimă,
da, trebuie s-ajung şi eu,
trecînd prin mările de spaimă,
nu la răspunsul ce se-ngaimă —
la adevărul nalt şi greu.

(Răspîntia)

Legendara apă a vieţii din *Şi prundul se aprinde*, chinul aflării ei transpun acelaşi patetism al cunoaşterii. „Apa vieţii" are de multe ori efecte de fata morgana, oferă un miraj înşelător, dînd individul *„pradă numai durerii vane"*. Răcoarea undelor nu poate fi simţită decît atunci cînd oglindirea în „adîncurile lucii" este lipsită de efect narcisiac :

Atunci abia popasul îmi lasă timp de şoapte,
atunci numai îmi pare că am ajuns în port,
şi îmi desfăşur cortul, ori poate numai noaptea
cu cerul ei de stele drept singurul meu cort.

Şi sălciile umbra mai mult şi-o împreună,
şi timpul se aşterne în pînzele subţiri,
şi cîntul vieţii înseşi abia atunci răsună,
şi prundul se aprinde în mii de amintiri...

(Şi prundul se aprinde)

Subiectivitatea umană este un ghem de contradicţii, dată fiind complexitatea cunoaşterii. Veronica Porumbacu dă o frumoasă expresie poetică „mişcărilor lirice ale sufletului uman" (Nerval, Baudelaire), rezultate din dinamica contradicţiilor interne, într-un întreg ciclu : *M-am regăsit, Cînd*

voi simțiți... Dialectica, Destinul etc., etc. *Dialectica* ilustrează această nouă preocupare a poetei (după model villonesc) :

Eu tihna-mi aflu doar în căutare,
și zbuciumul în tihnă l-am aflat.
În noapte numai soarele-mi răsare ;
timpul pierdut e cel mai cîștigat.
Nicicînd nu-mi pot afla acasă locul,
răgaz am doar cînd drumurile bat ;
mă spulber — să renasc apoi ca focul ·
timpul pierdut e cel mai cîștigat.

Dramatică, plină de zbucium interior este la Veronica Porumbacu de cele mai multe ori și expresia lirică a erosului. Conceptul de eroism civil presupune existența unui eroism sentimental, refuzul categoric al lașității și ipocriziei în sfera erosului *(Curaj)*. În *Taina* poeta relevă delicata dialectică a vieții sentimentale. Iubirea poate fi efemeră ; eternă, indestructibilă este dăruirea. Forța erosului stă în caracterul lui activ :

și dau mai mult decît primesc,
primind mai mult decît îmi dărui, —
căci daru-i sensul meu firesc,
și cînd mă-nalț și cînd mă nărui —

În *Destinul* ideea revine :

Iubirea mea ți-i poate anotimp.
Eu totu-i dau și nu-mi păstrez nimica.

Veronica Porumbacu traduce în termeni moderni o idee platoniciană. În *Banchetul,* Diotima îi explică lui Socrate că Amorul nu este obiectul iubit, ci subiectul care iubește. De aici grandoarea și nefericirea iubirii, dar în același timp și caracterul ei etern. Cele mai strălucite spirite au aderat

la această concepţie asupra erosului. O regăsim în versurile Louisei Labé şi, ca apariţie spontană, în scrisorile tragice ale nefericitei portugheze Mariana Alcoforado, sau în *De l'amour* al lui Stendhal, numele şi textele celebre putînd fi în acest sens multiplicate la infinit. Iată şi adeziunea lui Rilke la o astfel de concepţie asupra iubirii : „*A iubi înseamnă să iradiezi o lumină inepuizabilă. A fi iubit traduce efemerul, a iubi înseamnă să durezi.*“ *(Caietele lui Malte Laurids Brigge).*

Lirice este o retrospectivă şi o anticipare. Poetă extrem de modernă prin căutare febrilă, prin nobleţea mesajului (şi mi se pare că modernitatea constă în primul rînd în subtilitatea şi înălţimea ideologică a mesajului), Veronica Porumbacu, refuzînd să se închidă într-o formulă (oricît de reuşită ar fi), ne incită să aşteptăm şi să-i urmărim viitoarele surprize poetice.

EPOSUL ŞI ELOCINŢA

În volumul de versuri *Ceva mai greu,* Dan Deşliu îşi închină activitatea poetică muzei Calliope. Mamă a lui Linos şi Orfeu, Calliope este — după cum se ştie — muza poeziei epice şi a elocinţei. În poezia *Sub scutul zînei,* Deşliu vede însă în Calliope : *„...domniţa muzelor elene / a eposului zînă...“*. Dintr-o dată scutul, a cărui protecţie o invocă, devine incomplet şi vulnerabil. Calliope, fără universul elocinţei, nu poate fi imaginată, iar elocinţa lipsită de disciplina riguroasă, pe care muza a inspirat-o, este de natură să dăuneze poeziei. Dar asupra acestei idei vom reveni, şi în primul rînd trebuie să fim de acord cu Dan Deşliu că muza sa protectoare este Calliope. Dintre succesele poetice de pînă acum nu pot fi uitate *Lazăr de la Rusca* şi *Minerii din Maramureş,* bune exemple ale unui epos realist-socialist, în care eroismul comuniştilor este elogiat cu patos şi cu un real talent de a crea oameni, de a le da viaţă, contur, mişcare, personalitate.

Volumul *Ceva mai greu* relevă noi laturi ale talentului lui Dan Deşliu. Mă gîndesc în primul rînd la excelentul poem *Cîntec de ruină* şi la *Micul intermezzo transoceanic,* care introduc în activitatea poetului un capitol nou, cu o inedită sensibilitate pentru fantezia spumoasă şi diatriba corosivă. Dan Deşliu este un poet militant, şi în activitatea sa pamfletul antiimperialist abundă, nu o dată însă minat de verbozitate. În *Cîntec de*

ruină ideea poetică a fost supusă unei cizelări atente, astfel că discursul a putut fi stăpînit cu deplină siguranță în toate finele lui articulații.

De obicei se vorbește, în literatură, de cizelarea cuvîntului, și munca pentru adecvarea acestui material primordial al scrisului la un întreg proces creator nu poate fi neglijată cîtuși de puțin. Personal, însă, cred că extraordinara muncă de șlefuire a poetului începe cu stăruitoarea cizelare a ideii poetice. Dominarea întregului material necesar creației poetice își are aici izvorul, geneza. Cînd vorbesc de retorism, schematism, abstracție sau lipsă de claritate etc., etc. în legătură cu poezia, nu fac decît să numesc efecte secundare ale unei nedesăvîrșite, deficiente idei poetice.

În *Cîntec de ruină* Dan Deșliu a mers, cu inteligență artistică, direct la esența fenomenului social, în virtutea căruia acționează imperialismul american. *„Babilonul de beznă și lumină"* al Noului York impresionează prin gigantismul tehnicii, alcătuind în ansamblu, pentru poet, un

lăcaș al celor foarte bizari închinători
la mici hîrtii albastre — ce li se par eterne...

În pofida aglomerării coloșilor de beton, New Yorkul este pentru Deșliu „Cetatea Ruinii", în virtutea faptului că fiecare tonă de beton sau kilogram de aur, sau pachet de bancnote este rezultatul nefericirii, al ruinii sau morții, semănată undeva pe întinsul Americii sau al lumii.

Mirajul constructiv al New Yorkului are pentru poet un sens erostratic și este sensul real, esența însăși a imperialismului american. De aici imaginea îngemănată a acestei uriașe „Cetăți a Ruinii" cu reușitul spectru al *„supremei cotoroanțe"*, simbolul și viziunea de spaimă a unei lumi agonice, în descompunere.

Portretul *„supremei cotoroanțe"* este o indiscutabilă reușită poetică și picturală. Deșliu își mărturisește aci afinitatea cu maeștrii olandezi ai penelului (mai curînd cu flamanzii Bosch și Breughel — bătrînul). Dar în precizia și supleţea cuvîntului sarcastic, în acumularea zdrobitoare de trăsături din domeniul hidosului răsună experienţa poetică în materie a unui Baudelaire, transpusă pe un bun motiv politic :

Ruină devorată de vicii și de timp,
trecea sulemenită o veche tîrîtură,
crăiasă de bordeluri pe care o avură
cîndva, pe bani — toți craii urbanului Olimp.

In cicatricea gurii cîrmîzul s-ar părea
că-i sînge stins... Crăpate sigilii de văpsele
pecetluiesc al feței linţoliu de piele.
Da-n scoică de ureche, — sclipește-o peruzea !

Sarcasmul inventează, în continuare, noi linii și trăsături, completînd o terifiantă imagine a descompunerii, mascată sub false străluciri. Patosul antiimperialist al poetului a pus în mișcare o bogată fantezie, tăinuită pînă acum în resursele lirice și epice ale lui Deșliu. Contrastul dintre spectrul *„supremei cotoroanțe"*, viziunea de infern a Cetății Ruinii și puritatea melodiei lui Robeson, sau zîmbetul

acelei adolescente brune,
trist nenufar de seară prin parcul fără flori
din Manhattan...
invocarea *„săracelor inimi, sub tălpile Ruinii"*

sau a umbrelor trecutului, de la pierdutele Piei-roșii la oștenii lui Sherman și Grant, creează o puternică mișcare interioară a poemului, dominată și condusă cu inteligență. Diatriba împotriva jalnicilor admiratori ai falselor strălucîri ale Rui-

nii legitimează însufleţirea versului aforistic din partea finală a poemului :

Iubire-omenirii
Ruinii — numai ură !
Mai dreaptă lege-n lumea întreagă — nu cunosc !

Micul intermezzo transoceanic completează în mod fericit mesajul *Cîntecului de Ruină.*

Este limpede că în activitatea poetică a lui Deşliu tot acest capitol are semnificaţia unei bune investigaţii artistice în domeniul poeziei militante, politice, în care poetul şi-a exersat şi pînă acum posibilităţile. Dar reuşita lui Deşliu în lirica şi pamfletul antiimperialist nu trebuie, cred, limitată numai la activitatea lui Deşliu. Sîntem în faţa unei contribuţii de valoare, la orientarea liricii noastre pe un drum fertil. Mă gîndesc, cînd scriu aceste rînduri, la ampla discuţie, de multe ori neprincipială, în jurul modernismului, care a avut loc la noi, şi la faptul că sprijinitorii acţiunii de „modernizare" a poeziei şi literaturii au introdus în cetatea noastră literară un cal troian purtător al unor puternice tendinţe apolitice, care s-au manifestat mai ales în poezia tinerilor, fără a-i lăsa liberi de orice influenţă pe cei vîrstnici. O privire, chiar fugară, aruncată asupra poeziei noastre de astăzi, poate arăta că vechea prejudecată estetică idealistă (maioresciană, în speţă, pentru noi) cu privire la aşa-zisul caracter dăunător, pentru poezie, al politicului, nu a dispărut cu totul şi că lupta împotriva apolitismului în poezie şi literatură rămîne o problemă actuală. Contribuţia pe care o aduce Dan Deşliu în această luptă nu este de neglijat. În *Cîntec de Ruină* el demonstrează că politicul ajută la pătrunderea în esenţa fenomenelor şi la solicitarea largă a fanteziei fine şi a subtilităţii poetice.

Valoarea volumului *Ceva mai greu* nu se reduce la poemele citate. Începînd chiar cu poezia-program a volumului, trecînd la poezii ca : *Divizia noastră, Formulele rachetei, Dealul florilor, Hic fuerunt tartari* etc., aflăm vechi virtuţi ale poeziei lui Deşliu în direcţia caldului elogiu adus militanţilor comunişti căzuţi în luptă, sau anonimilor constructori ai socialismului de astăzi, continuatori ai mesajului lăsat de predecesori.

Reapar însă în volumul *Ceva mai greu* şi vechi deficienţe ale activităţii poetice a lui Deşliu. Arătam la începutul acestui articol că, din harurile pe care tradiţia le conferă muzei Calliope, poetul a păstrat eposul şi a eliminat elocinţa. Gestul e lipsit de înţelepciune şi descoperă, de fapt, unul din punctele vulnerabile ale poeziei lui Deşliu. Este poetul cumva un partizan al „Artei poetice" a lui Verlaine, care ne recomandă : *„Prends l'éloquence et tords-lui son cou !"* [1] ? Dimpotrivă ! Elocinţa, în poezia lui Deşliu, se plimbă de cele mai multe ori liberă, nestingherită, ameninţînd ea, prin exces de zel, gîtul fin al poeziei. Există, prin urmare, între *poezie* şi *elocinţă* o relaţie care nu poate fi ignorată decît în dauna elementului poetic.

De ce muza Calliope este inspiratoarea eposului şi a elocinţei totodată ? Pentru că anticii puneau între aceste două arte o relaţie de identitate, uneori elocinţa fiind socotită predecesoarea poeziei. Pentru Cicero, de exemplu, Homer este în primul rînd un mare orator.

Vechile arte poetice sînt moduri specifice de manifestare a unei retorici. Dacă *Poetica* lui Aristot e gîndită fără *Retorica* şi în absenţa colecţiei logice a *Organonului, Poetica* poate fi cu greu înţeleasă în toate ramificaţiile şi conexiunile ei. Retorica antică nu era numai o artă a exprimării

[1] *„Ia elocinţa şi suceşte-i gîtul".*

orale, dar şi a comportării în lume (prin conexiune cu etica) şi a scrierii alese. Lui Dan Deşliu, adversar îndreptăţit al estetismului şi falsei lui originalităţi, nu i-ar putea fi indiferentă, de exemplu, marea *Instituţie oratorică* a lui Quintilian, adversar şi el al preţiozităţilor spiritului „modern" al epocii sale şi care recomanda, pentru formarea insului superior, modelele epocii clasice. Mai tîrziu, pentru Dante (pe care Deşliu îl invocă în *Sub scutul zînei) elocinţă şi poezie* aveau semnificaţie sinonimică.

Orice poetică este în acelaşi timp şi o retorică aplicată şi orice manifestare literară (poezia şi drama, mai ales) are o latură de elocinţă, sau este un mod specific de elocinţă. Romantismul, o dată cu sfînta lui furie împotriva clasicismului, a discreditat şi retorica, deşi romanticii sînt, în bună măsură, tribuni şi retori, şi arta lor poetică, în mod vădit, a beneficiat de pe urma studiului retoricii.

De ce insist asupra acestor fapte ? Pentru că Dan Deşliu este tribun şi retor în cea mai largă parte a activităţii lui poetice. Este un poet animat de marile afectivităţi ale urii şi iubirii, cum am văzut. El însuşi spune, nu o dată, că are o inimă fierbinte. Dar din inimă porneşte elocinţa (sau pornesc oratorii), cum a stabilit cu bun simţ Quintilian, pe care l-am numit mai sus : *„Pectus est quod disertos facit"*. Este clar că remediul bunei poezii nu poate privi inima, dar nu poate ignora debitul oratoric. Între finalitatea Retoricii şi aceea a Poeticii nu există un abis. Două din comandamentele retoricii, cel puţin, nu ne pot fi indiferente, şi anume : *docere* şi *movere*. Şi poezia trebuie să *instruiască* şi să *emoţioneze*. Dar pentru aceasta este necesară o întreagă disciplină, un studiu atent al cuvîntului şi exprimării lui, pentru că poezia nu-şi poate împlini menirea dacă nu *convinge*. Ce-i trebuie elocinţei pentru a deveni

poezie şi nu retorism ? Cred că faptul concret, individualul, particularitatea plină de semnificaţie. Acolo unde ideea poetică se diluează în abstracţie începe retorismul şi încetează poezia. Printre numeroasele exemple de acest fel, pe care Dan Deşliu ni le oferă, aş insista asupra poeziei *Evocare*, unde poetul a realizat, parcă anume, un exerciţiu pentru a ne demonstra ce înseamnă retorism şi ce anume poezie.

Prima parte a poeziei este construită pe consideraţii în legătură cu interzicerea de către Adenauer a Partidului Comunist din Germania. Poetul a făcut vizibile eforturi de a face discursul său concret şi interesant prin imagini variate, prin referiri la istoria antică etc., etc. Dar totul nu este decît un discurs, lipsit de fiorul poeziei. Şi, dintr-o dată, în final, apare o scurtă evocare a ultimului adăpost al lui Hitler în Berlinul fascist şi agonic, din care nu a mai rămas decît : *„claie de zgură şi de pietre pe un cîmp arat cu tunul“ :*

Doar bălării deasupra creşteau... Era spre seară,
şi mirosea maidanul a mirişte amară ;
şi soarele de sînge sub Brandenburger Tor
murea treptat... Şi singur şedeam, nemişcător,
în liniştea adîncă, de asfinţit de lume...
Şi-o cucuvaie, parcă, zicea cuiva pe nume.

Discursul s-a topit în indiferenţă şi, brusc, atenţia şi emoţia înregistrează apariţia poeziei. Finalul este excelent, este scurt şi exprimă cu mult mai bine tot ceea ce lungul discurs premergător se străduia să spună în mod inutil. Înseamnă aceasta că poezia este numai concizie şi nu discursivitate, că este faptul sau sentimentul concret, individual şi nu abstracţia lipsită de emoţie ? Înseamnă toate acestea şi mult mai mult decît atît. Înseamnă că

faptul din viaţă, particular şi limitat, are un imens potenţial de generalizare, manifestat cu sobrietate şi e singurul care, o dată aflat, e capabil să genereze emoţia şi înţelegerea poetică. Îndemnul de a învăţa de la viaţă nu trebuie niciodată uitat. Viaţa ne învaţă şi arta poetică şi stăpînirea elocinţei.

CASA ŞOARECILOR

Ion Călugăru este artistul de excepţională vibraţie al unui univers în care rîsul, umorul, buna dispoziţie sufletească lipsesc aproape cu totul. La începutul activităţii sale literare el scrie „schiţe fără umor", nu în sensul că umorul era complectamente străin personalităţii lui creatoare. Aici este vorba de un element al umanului aflat sub interdicţie severă, într-o lume halucinantă, care de cîte ori încearcă să rîdă izbucneşte în hohote de plîns. Umorul care lipseşte este înlocuit cu succedanee : „bucuria plîngăreaţă", „isteria veselă" etc. Totul seamănă cu un rîs interior, crispat, sugrumat de povara existenţei. Lumea artei lui Ion Călugăru, aşa cum este surprinsă la începuturile ei, în volumul *Casa şoarecilor*, este profund tragică. Acest tragism nu este imaginat de un creator căruia îi este predilect pesimismul. Tragismul lui Ion Călugăru aparţine esenţei înseşi a realităţii căreia el i s-a dedicat. Călugăru este artistul oamenilor umili şi obidiţi, pentru care viaţa este un calvar, locuitori ai mahalalelor din pierdute tîrguri sau oraşe, trăind de azi pe mîine, încolţiţi de greutăţi şi zdrobiţi sub ascuţişul lor indiferent.

Mizeria mahalalei este atît de cumplită încît absoarbe şi dizolvă umanul, şterge relaţii de sînge şi de familie. „Profesorul" de franceză şi pian trăieşte bine un timp de pe urma bogătaşilor tîrgului, care îşi permit o spoială de cultură şi civi-

lizaţie occidentală. Casa profesorului este îndestulată, nevasta şi copiii lui huzuresc. Dar în liniştea şi mulţumirea aceasta aparentă mocneşte tragicul. Războiul face îndeletnicirea profesorului inutilă. Modesta lui abundenţă dispare şi omul se îmbolnăveşte. Din momentul în care beneficiul material a dispărut, pentru nevastă şi copii fiinţa lui umană nu mai există. Într-o noapte de iarnă „profesorul" e aruncat în curte şi moare. Nevasta şi copiii îl jelesc (după datină) şi-l înmormîntează.

Edi, personaj cuceritor, are un ideal, acurateţea vestimentară, concretizată în luciul impecabil al încălţămintei de lux. *Ghetele* sînt pentru el apanajul lumii fascinante a Parisului, la al cărui asalt porneşte. Aci ajunge actor de cinematograf şi din mansardele sordide pe care le ocupa la început, coboară satisfăcut în spaţioase apartamente de parter. Dar steaua lui în continuă ascensiune la un moment dat se prăbuşeşte. Nu mai are de lucru, o boală de plămîni îl doboară şi locul apartamentelor comode e luat de subsolurile mucede. Aici se stinge chinuitor privind ghetele care se perindă toată ziua prin faţa geamului, deasupra patului : *„Edi tuşea, asculta glasul de soprană al pantofilor de şopîrlă, glasul de bas, sportiv şi sigur, al ghetelor de bizon, glasul subţire, ascuţit, al ghetelor de lac, cu ştofă şi bumbi, glasul răguşit de cipici scîlciate... Iar cînd nu mai putea asculta, îşi astupa urechile şi privea la defilarea încălţămintelor"*. Prin urmare : *„... Şi o gheată poate fi unealta destinului"*. O spontană asociaţie de idei ne aminteşte că unealta destinului poate fi şi o manta. Într-adevăr, de multe ori la Călugăru, în schiţele şi nuvelele sale din *Casa şoarecilor*, răbufneşte un puternic curent de aer gogolian.

Pane, dă-mi fata este porecla unui pribeag polonez, pripăşit în bordeiele mizere de la marginea tîrgului. Omul este un nenorocit, îşi cîştigă existenţa cerşind împreună cu fata lui, în zilele

de iarmaroc. Un cațap tînăr atrage fata în gheretă lui și o siluiește. Bătrînul, în hlizeala unei mulțimi excitate, bate cu pumni neputincioși în ușa gheretei și strigă: *„Pane, dai fata! Pane, dai fata!"*. Singurul care protestează este un moș Anton, și el pribeag și nenorocit: *„Are și el suflet... De ce să-și bată joc de copila lui? !..."*.

Atunci cînd cineva scapă din infernul mahalalei, este urmărit toată viața de spectacolul ei halucinant. *Bună, din lene* a devenit artistă de cinema și întreținută de lux. În momente de lirism, trecutul răbufnește cu amintiri dureroase. *...Mama era bolnavă. A vrut să se sinucidă în cîteva dăți și n-am lăsat-o... Eu și cu soru-mea mai mică ne-am înapoiat de la școală. Îmi aduc aminte, aveam ghetele tatei cu gumilastic și ne-am dus de am cumpărat mezeluri. Mama era bolnavă în pat. Noi am intrat în bucătărie și am mîncat pîine cu mezeluri. Pe urmă ne-am culcat. Pe la nouă seara a ieșit tata în curte — era chior — dar s-a uitat la lună. Dintr-un salcîm l-a lovit ceva în cap. Și s-a uitat în sus. Se spînzurase mama! Ne-a trezit pe noi din somn. Am țipat, am chemat-o pe mătușa... Pe urmă am înmormîntat-o și am crescut eu, a crescut și soru-mea. Astăzi, ea s-a măritat, eu fac cinema..."* În felul acesta, cu o sobrietate de mare artist, Călugăru realizează adevărate stenograme ale mizeriei. Concentrarea nu este aci căutare stilistică, ci crispare istovitoare, trăire intensă într-un univers tragic și halucinant.

În existența sufocantă a mahalalei apar miturile, încercări de lămurire a genezei infernului. Buiumaș „cugetă bătrînește": *„Trebuie să fie undeva o livadă, unde Dumnezeu varsă bănet și cheamă cîte o mahala ca fiecare gospodar să apuce și să-și ducă acasă după vrere și putere. Cei leneși, sătui și veseli, umplu buzunări, sînuri, saci cu galbeni; cei trudiți, flămînzi și amărîți ajung totdeauna după ce grămezile de galbeni s-au golit..."*

Mahalaua fîntînilor este considerată *„marginea lumii“* ; un finister unde cerul se unește cu pămîntul, populat de minuni petrecute în casele mahalagiilor ursuzi. Peisajul acestui finister oferă o singură nuanță : autumnalul : *„Amintirea mea păstrează însă vedenia unui tîrg în care vremea nu se mai schimbă : totdeauna toamnă. Plouă. Vînt. Țipenie pe drumuri. Aleargă dulăi jigăriți și uzi și cîteodată cîte un om trist cu umbrela deschisă.“* În acest domeniu al pluviosului etern : *„Nu se iubește. Nimeni n-are vreme pentru treburi așa de zădarnice...“* Oamenii mahalalei alcătuiesc o : *„lume necăjită, întunecată, de la o barieră la cealaltă a tîrgului. Nu-i arde nimănui de zburdăciune, de fudulie. Fiecare cap de familie cîștigă doar cîteva săptămîni pe an. Cîștigul este însă atît de mic, că abia ajunge să amăgească foamea copiilor ; iar pe a celor vîrstnici, nici măcar pe atîta.“*

Acesta este universul lui Buiumaș. O lume de mizerie, tragedii și interdicții. Contactul cu lumea bogaților aproape că nu există. Universul avut este un paradis inaccesibil. Copilul îl semnalează, dar afectivitatea lui se desfășoară în infern.

Poetul Sașa Pană, adunînd la un loc în *Casa șoarecilor* lucrările de început, încă nepublicate în volum, ale lui Ion Călugăru, a făcut mai mult decît un gest de pietate în amintirea scriitorului. Modul în care editorul a alcătuit volumul oferă posibilitatea cuprinderii căutărilor febrile și drumurilor variate ale subtilei arte de prozator a lui Călugăru. Aflăm aci, în primul rînd, în mod masiv, începuturile marii trilogii a romancierului, aș spune a tragediilor cu un singur actor, în maniera lui Thespis, străbunul tragicilor. Actorul (Buiumaș) îl regăsim în *Casa șoarecilor*, *Între copii*, *Din copilăria unui netrebnic*, *Firi neînțelese*, *Ispite* etc. Eroul era prefigurat prin contururi esențiale în momentul în care Călugăru scria primul

roman al trilogiei, iar arta prozatorului se impusese prin atît de matura carte de debut a *Cailor lui Cibicioc.*

Dar în *Casa şoarecilor* aflăm şi drumul către mit şi fantastic, amestecate cu tragicul destin al oamenilor de rînd din uluitorul *Abecedar de povestiri populare.* Schiţe ca : *Lăutarul şi şerpele, Negustorul care nu vinde nimic, Sfîrşenia lui Veniamin Jidovul* sau *Ispite* amintesc de acest *Abecedar* cu neputinţă de uitat al lui Călugăru.

S.D.E.P.U.N.I.A. demonstrează capacitatea de reverie şi de sarcasm, în acelaşi timp, a lui Călugăru, manifestată într-o proză lirică, sugrumată de imagistica îndrăzneaţă, pe alocuri chiar ilogică, din *Paradisul statistic.* Drumul a fost repede abandonat de prozator pentru că ducea într-o fundătură de originalitate silită, fără perspective. De fapt, nici nu era drumul lui propriu, ci al prozei lui Apollinaire, Crevel, Aragon (din *Anicet, Les aventures de Télémaque, Le libertinage* etc.).

Îl întîlnim în *Casa şoarecilor* şi pe Lăpuşneanu, eroul din *Don Juan Cocoşatul,* în ipostaza unui Miron Lăpuşneanu cu destin asemănător aceluia din romanul numit. Iar *Coolidge a minţit* aminteşte maniera parabolică din *Ion şi Salomeea* sau *Clovnul care gîndeşte.*

Don Juan Cocoşatul se înrudea, prin febra descompunerii unei lumi condamnate, cu *Craii de Curtea Veche* ai lui Matei Caragiale. Filiaţia o găsim la modul direct în *Palilula* şi în asociaţia de boemi condusă de Puiu Dracopol, un fel de Pantazi al unei epoci de crahuri bancare.

Dacă reuneşti firele care leagă invizibil schiţele şi nuvelele din *Casa şoarecilor,* deţii la un moment dat drama a două lumi opuse care, cel puţin pentru o clipă, se luminează una pe alta. Buiumaş încearcă prin intelect evadarea din mahala, pentru a o putea plasa în problematica întregii lumi sociale şi a-i lămuri astfel misterele, nefericirile.

Există şi un alt personaj, extrem de interesant, Diogen Miracol (*Bună din lene, Diogen Miracol şi shunk, Un bărbat care nu e nici om nici bărbat, Palilula* etc.), pseudonumele lui Diogene Xantos, bancher decăzut, care şi-a pierdut averea, nevasta, copiii şi a fost aruncat, prin intelect, în mahalaua presei burgheze. Ins cultivat, datorită averii risipite, i-a mai rămas o singură modalitate de trai : condeiul.

Diogen Miracol, ca erou existenţialist, figurează tristul final al unei clase întregi. Am spus că este erou existenţialist, pentru că filozofia lui este crepusculară. El practică un indiferentism aristocratic (*„E comic, dar am rămas în viaţă. Din curiozitate. Nu mă mai atrăgea nimic, nu mă mai durea nimic, vroiam numai să văd ce se va mai întîmpla"*) într-o lume suferindă moralmente (*„fiecare tîra după sine o mare tristeţe"*). Diogen Miracol are sentimentul naufragiatului, viaţa este pentru el un accident nerod şi suprema lui dorinţă este de a *„demisiona din funcţia de om, cum demisionezi dintr-o slujbă"*. El evoluează prin existenţa cotidiană cu un profund sentiment de neparticipare *„ca o scîndură mişcată de curent"*.

Cu fineţe, Călugăru stabileşte distincţii, care sînt tot atîtea sancţiuni. Existenţa lui Diogen Miracol nu e tragică, cum este lumea şi viaţa lui Buiumaş. De fapt, cu ochii lui Buiumaş, prozatorul ne face să asistăm la lenta disoluţie, nu lipsită de o anume grandoare, a personajului, în otrava izolării fără remediu şi a unei nelinişti pe care o generaţie întreagă *„o socoteşte semn de distincţie"*.

Tragicul îmi apare extrem de clar, ca sursa principală a operei de prozator a lui Călugăru. Arta lui s-a desăvîrşit mai ales pe această dimensiune a umanului. A fost el însuşi un om care a suferit mult. Bucuria pe care a simţit-o văzînd împlinite visurile sale de creator şi de militant social a operat o profundă schimbare în arta lui,

dar tot în sensul categoriei fundamentale a întregii lui opere. Călugăru şi-a dedicat ultimii ani din viaţă încercării de a înălţa tragicul către sublim. *Oţel şi pîine*, în cele mai bune pagini ale sale, nu face altceva decît să extragă miligramul de sublim dintr-o imensitate de dramatice dificultăţi. Sublimul este aici conştiinţa umană, întărită de aspiraţiile unei clase (proletariatul) şi a unor luptători (comunişti).

În momentul în care s-a stins din viaţă, el aşternea pe hîrtie notele unui roman pe care-l simţea şi-l dorea ca cel mai bun din febrila lui existenţă creatoare. Era vorba de *Greva generală*, romanul marilor evenimente sociale ale anului 1920. Călugăru a închis, în ochii lui istoviţi de suferinţă, imaginea eroismului muncitorimii din ţara noastră. Amintesc acest fapt ca un omagiu adus marelui artist, prietenului şi tovarăşului de luptă plecat dintre noi.

POLITICUL ŞI ACTUALITATEA

Discuţiile în jurul unei literaturi, axată în primul rînd pe problemele majore ale construirii socialismului, dau rod şi rezultatele, sîntem convinşi, vor fi din ce în ce mai bogate în viitorul apropiat. De altfel există în momentul de faţă o generaţie de tineri scriitori de mare talent a căror existenţă se identifică istoriei dezvoltării socialismului în ţara noastră. Ei au deschis ochii asupra vieţii în socialism ; socialismul este climatul lor social şi spiritual firesc, trecutul grevînd foarte puţin memoria lor juvenilă. Ei constituie speranţa pentru o bună literatură a edificării complexe şi grele pe pămîntul romînesc a orînduirii visate de secole.

Problema, evident, comportă date care trebuie studiate cu atenţie. Nu orice fenomen al prezentului este şi actual. În prezent există o oarecare doză de lest aparţinînd trecutului şi care va fi aruncată pe măsură ce construcţia socialismului va căpăta spaţiu tot mai larg. Literatura noastră este încă datoare, în sensul cel mai acut al cuvîntului, clasei muncitoare din ţara noastră, opere în care hegemonul noii orînduiri să-şi afle o nimerită reflectare.

Dar şi în literatura cu privire la ţărănime nu întotdeauna accentul este pus pe elementele cu totul noi care au apărut în conştiinţa şi sensibilitatea sătenilor. Fenomenele luptei pentru socializarea agriculturii care se dă în lumea satelor sînt

surprinse cu mai multă sau mai puţină ascuţime, dar reflexul acestui proces în psihologia ţărănimii este, de multe ori, palid sau timid. Or, eroul literar nu trăieşte decît prin armonia perfectă dintre gest şi viaţa interioară. Dacă echilibrul este deplasat unilateral, personajul literar încetează de a mai exista şi de a mai fi memorabil. Funcţia militantă şi educativă a literaturii este şi ea stînjenită.

Este greu de a spune exact ce trebuie făcut pentru a ocoli astfel de impedimente. Critica nu poate oferi reţete şi nici nu trebuie să o facă. Dar poate atrage atenţia asupra unor date absolut necesare fenomenului artistic.

Unul din acestea este datul politic.

Gonit din artă de către Maiorescu şi critica estetizantă, reintrodus de către Gherea şi estetica materialistă, politicul nu mai sperie astăzi pe nimeni cînd este vorba de artă. A devenit lămurit faptul că fără orientare politică literatura realismului socialist este cu neputinţă de a fi realizată. Tot astfel fără partinitate, expresia militantă, filozofică şi estetică a politicului, afirmată deschis ca apartenenţă la lupta clasei muncitoare.

Pornind de aici mă gîndesc la enorma importanţă a datului politic pentru configurarea sensibilităţii omului în lumea contemporană, potrivit intereselor pe care le apără. Adică la reflexul politicului în psihologia umană, în intimitatea proceselor sale sufleteşti. Politicul, în secolul nostru, secol al marilor şi decisivelor lupte politice, este un element hotărîtor al umanului. El oferă conţinut, relief şi particularitate umanului şi inumanului, el le diferenţiază, el le determină destinul istoric.

Politicul nu mai este o umbră a omului, ci omul însuşi.

În examinarea atentă a acestui dat aflăm şi elementul calitativ nou pe care literatura realist-

socialistă l-a adăugat patrimoniului nostru realist. Se întîmplă un fenomen care nu se poate să nu fi impresionat pe acei care creează în domeniul criticii literare. Atunci cînd dorim să stabilim filiaţia literară a unui erou impresionant dintr-o carte contemporană, nu o mai putem face recurgînd la modele ale trecutului decît în mod silit şi mecanic. Ceva ne împiedică. Acel ceva este faptul că prezentul literar şi-a creat propria lui tipologie literară, foarte diferită de aceea a trecutului. Alături de eroul romantic, de omul de prisos al realismului critic (în diferitele lui ipostaze), a apărut tipul militant şi constructiv al realismului socialist. Importanţa politicului, în definirea exactă a mentalităţii şi sensibilităţii noului tip, este decisivă. Dar fără un exemplu concret, lucrurile pot fi mai greu înţelese. De aceea, prezentarea unuia din eroii proeminenţi ai noii noastre literaturi va lămuri mai bine problema decît abstracţia generalizărilor. Acest erou este Mitru Moţ. El aparţine lui Titus Popovici şi romanului său *Setea*.

Figura lui Mitru Moţ nu poate fi apropiată de aceea a lui Ion, mare creaţie indiscutabilă a lui Rebreanu, dar neavînd nici o contingenţă cu noua tipologie literară, apărută sub impulsul realismului socialist. În general, între arta juvenilă şi atît de matură, în acelaşi timp, a lui Titus Popovici şi aceea a lui Rebreanu nu pot fi stabilite filiaţii aşa cum s-a încercat de către o parte a criticii literare. Am sentimentul că o serie întreagă de creaţii ale prozatorilor foarte tineri sînt determinate în momentul de faţă de marea experienţă literară generată după Eliberare, prin îndemnul şi orientarea dată de partid. Titus Popovici în realizarea lui Mitru Moţ este mai curînd beneficiarul apariţiei în literatura noastră a unor creaţii ca *Mitrea Cocor* de M. Sadoveanu, *Desculţ* de Zaharia

Stancu, *Moromeții* și *Desfășurarea* de Marin Preda, care au deschis noi perspective în străvechea tipologie țărănească, predominantă în literatura romînă. Mitru Moț este în esență un Mitrea Cocor ardelean, învestit bineînțeles cu toată subtilitatea caracterologică atît de proprie prozei lui Titus Popovici.

Dacă aceasta este filiația personajului atît de interesant al romanului *Setea*, ce aduce nou Titus Popovici în realizarea lui Mitru Moț? Printr-o foarte fină îmbinare de planuri psihologice și etice, de reacții în conștiința eroului, datorate tumultului istoric, romancierul a întregit și a făcut sensibilă o întreagă mutație de valori în personalitatea atît de complexă a țărănimii exploatate.

Fixat de veacuri asupra ideii de pămînt, fără de care existența sa este de neconceput, țăranul sărac se trezește, în epoca noastră, animat de ideea și sentimentul puterii, sentiment și idee pe care i le conferă lupta și activitatea clasei muncitoare. Mitru Moț este un Anteu, ținut de veacuri la distanță de pămînt, care constituie vitalitatea și forța lui invincibilă. În contact cu acest pămînt, prin intervenția comuniștilor, el își recapătă uriașa forță amenințată în trecut cu dispariția, devine putere.

În Mitru Moț realitatea istorică, socială, economică și politică, înfiorător de aspră, de dureroasă, a pămîntului, se irizează într-o întreagă gamă de valori. Aspirația către libertate și pămînt devine voluptate a proprietății strict individuale, pentru a se transforma în voluptate a puterii personale, apoi în conștiință a puterii de clasă, care generează, cu greutate, dar în același timp cu certitudine, conștiința proprietății și puterii colective. Din această irizare, sub interferența evenimentelor istorice, Titus Popovici creează un erou captivant și durabil.

Destinul istoric al lui Mitru Moț, în orînduirea burghezilor și a moșierilor, este să fie slugă, pentru că nu are pămînt, nici vite de muncă, nici instrumente ale muncii agricole. Cu acest destin implacabil Mitru Moț nu se poate împăca. De aceea, prin conștiință și sensibilitate, el este un răzvrătit. Bătrîna Ana Moț este uimită de purtarea orfanului : *„care nu voia să priceapă că e slugă și-și ține capul sus, parcă ar fi fost din viță de grof"*. Pentru Emilia, Mitru este *„strolimbat"*. Dar el are, extrem de vie, conștiința situației lui, de sărac și exploatat : *„de slugărit nu scapi, ca de sfrenție... Eu nu mi-s zdreanța nimănui"* îi spune Floriței, soția lui. Iar lui Traian, cumnatul său : *„...eu nu pot fi slugă, pricepi-mă pe mine. Nu pot și gata. Nici dacă bagi cuțitu-n mine. Oi mînca iarbă, băligar, da mie nu mi-a porunci nime !"*. De aici ura sa împotriva lui Cloambeș, din cauza căruia a trebuit să plece în război. Războiul i-a distrus lui Mitru bruma de avere, și acum trebuie să fie slugă la chiabur. În figura lui Mitru Moț este concentrată demnitatea umană și revolta nativă a proletariatului agricol. Imensa lui aspirație către libertate stă la baza teribilei lui impulsivități și trezește în Mitru nu numai ideea revoltei (*„—Mai dă-mi și pace. Am gînduri. Tu nu pricepi..."*, îi spune furios Floriței, care caută să-l domolească) dar și întregul fond anarhic dăruit de individualismul țărănesc. El se gîndește chiar, la un moment dat, să devie haiduc sau hoț, dar respectul fundamental pentru muncă, pe care-l are, îl împiedică să fie jefuitor. Scena tîrgului de la Tîrnăuți este elocventă. Îndemnat de prieteni și amețit de alcool, el fură cu dezgust, din casa unei bogătașe, cîteva boarfe pentru Floriția. Din lupta care se dă la Tîrnăuți între comuniști și reacțiune Mitru reține însă lecția puterii. Acolo comuniștii, cu ajutorul masei, au înlăturat pretorul, care împiedica exproprierea moșiei lui Papp de

Zerind. Mitru meditează asupra puterii politice la modul individualist și anarhic. Reîntors în sat, cu ajutorul lui Gligor, deținător al unei forțe fizice impresionante, transformat în adjunct și putere executivă a lui Mitru, el îl înlătură pe Sofron din postul de primar și-l alungă din sat pe Gociman, jandarmul, teroarea săracilor din Lunca. Mitru se instaurează primar, cu de la sine putere. Scena este de un efect remarcabil, printr-un amestec de comic și solemnitate. Mitru ar putea, simplu, să utilizeze împotriva lui Sofron și Gociman forța fizică. Dar el, în trecut, a fost umilit de aerul grav al puterii celor doi și la rîndul său, devenit putere, îmbracă haina demnității. Alungarea primarului și jandarmului se face cu solemnitate și pentru că puterea presupune și o anume demnitate vestimenatră, Mitru împrumută hainele mai bune ale lui Gligor. Gestul său este anarhic, fără îndoială, dar important este faptul că el, țăranul sărac, a devenit *putere* și *autoritate*. În această clipă, pentru el, regimul exploatării a încetat să mai existe : *„Și amu ascultă aici* (îi spune lui Gociman) : *domnia-voastră s-o gătat pe vecii vecilor. Vine altă domnie, care nu vă sufere... V-ați bătut joc de noi, ăia săracii în fel și chip. O fost destul. Ia-ți boarfele și ce-ai adunat din hoții și du-te...“*

Este momentul în care încetează și vechiul său fatalism țărănesc, manifestat în convorbirea cu George Teodorescu (*„—Lăsați, dom'director, nu-i dreptate în lume... Nici nu poate fi...“*) și tendința spre umilire, din șiretenie (vezi dialogul cu Emilia, cînd cere pămîntul în arendă), în contradicție cu demnitatea și revolta sa nativă. O dată cu gestul său profund anarhic și individualist încetează însă și individualismul țărănesc. Devenit comunist, înțelege că puterea este manifestarea disciplinată a unei colectivități și nu a indivizilor izolați, de unde caracterul politic al comportării indi-

viduale : *„Că de aceea se adună oamenii într-un partid, să fie mai mulți, altfel fiecare ar face partidul lui și ș-ar omorî oamenii pentru un pahar de apă“.*

La Mitru, demnitatea personală a devenit demnitate de clasă. În lupta cu dușmanul el este acum reprezentantul unei forțe colective invincibile și de aceea își poate permite, uneori, să zdrobească adversarul numai cu puterea nimicitoare a sarcasmului țărănesc. Dialogul său cu Spinanțiu, emisarul baronului Papp de Zerind, este unul din momentele de mare umor ale romanului *Setea.*

Momentul culminant al evoluției sale îl aflăm în episodul cu moțoganii. Pentru a-i transforma din robi și aliați (prin conștiință primitivă) ai baronului în aliați ai țărănimii sărace trebuie să li se dea și lor pământ din moșia lui Papp de Zerind, considerată de luncani ca un patrimoniu exclusiv al lor. Episodul face parte din marile scene nodale (una din particularitățile construcției românești a lui Titus Popovici) în care, prin presiunea colectivității umane, se modelează personalitatea individuală. Mitru Moț, președintele comisiei de împroprietărire, se află în cea mai teribilă dilemă a existenței sale. Moțoganilor nu li se poate da pământ decît știrbind și cantitatea de pământ ce i se cuvenea lui, pământul rîvnit o viață întreagă. Dezbaterea interioară este aprigă, dar momentul extrem de încordat cere decizii rapide. Mitru *„simți că se rupe ceva în el“* și luînd cuvîntul cere să se facă dreptate și moților năpăstuiți. Setea de pământ s-a istovit și în locul ei apare, și la Mitru Moț, setea după dreptatea socială, autentică, în sens socialist. Prin tribulații individuale, Mitru Moț a ajuns la înțelegerea comunistă a marilor transformări sociale pe care le trăiește. În țăranul setos de proprietate individuală intuim participantul de mîine la realizarea proprietății colective asupra pământului.

VIEȚI PARALELE

Am putut aprecia, pentru a mia oară, subtila intuiție estetică a lui Cernîșevski, pentru care una din forțele esențiale ale artei este „puterea amintirii", citind captivanta carte a lui Aurel Mihale *Nopți înfrigurate*. Volumul este emoționant prin rememorarea unei epoci istorice de răscruce, epocă pe care fiecare dintre noi a străbătut-o în alt fel. Este vorba de timpul trăit cu maximă intensitate, în preajma zilei de 23 august 1944, ziua eliberării noastre de sub dictatura fascistă, începutul noului drum istoric pe care înaintăm și astăzi. Eu, cititor X, îmi aduc aminte, în amănunt, de modul și împrejurările în care am resimțit clipele acelor zile memorabile. Pot evoca și reacția celor foarte apropiați de mine. Dar chiar în acele zile, care nu vor fi uitate niciînd, sub focul bombardamentelor aeriene anglo-americane, mai întîi, al celor naziste, mai apoi, eu, cititorul X, insul anonim pierdut în mulțime, mă gîndeam, uneori cu răsuflarea oprită de emoție, la uriașa desfășurare a evenimentelor pe întinsul țării.

Am avut în acele zile, de nenumărate ori, sentimentul că mă aflu în fața unui imens Plutarh închis și enigmatic, din care nu puteam desluși decît zece, douăzeci, o sută de file, cînd ar fi trebuit să străbat zecile de mii de pagini ale uriașului foliant, alcătuit din existența paralelă a anonimilor. Or, lucrul acesta era cu neputință

de realizat de către un singur om. Uriaşul Plutarh al existenţelor simple, anonime şi-a dezvăluit sensul prin cele ce au urmat.

Astăzi, Aurel Mihale ne dăruieşte, prin existenţa paralelă a optsprezece eroi anonimi, o extrem de vie şi sensibilă secţiune verticală în conştiinţa maselor, din acest memorabil şi tulburător moment istoric.

În paginile cărţii sale vorbesc, la modul autobiografic, un utemist, un sergent, un rezervist, un ucenic, o ţărancă, un ofiţer, un rănit, un invalid, un caporal, un soldat etc., etc. Sînt existenţe paralele, expunîndu-şi fiecare viaţa, sentimentele, faptele săvîrşite în acel moment istoric de răscruce. Fiecare îşi povesteşte existenţa sa proprie, fără ca unul să fi ştiut ceva de celălalt, dar, luate în ansamblu, de fapt fiecare lămureşte şi luminează, întăreşte într-un fel ideile, sentimentele şi faptele celuilalt, alcătuind laolaltă legitimarea atitudinii unui popor. Construcţia volumului porneşte, credem, de la o astfel de idee fundamentală.

O altă latură a modului original în care Aurel Mihale şi-a dispus eroii cărţii, în atacarea evenimentelor, stă în cuprinderea temporalului şi a geograficului. Mărturia utemistului, cu care volumul se deschide, priveşte momentul imediat anterior prăbuşirii frontului antonescian din Moldova, iar povestirea ofiţerului de rezervă, cu care volumul se încheie, cuprinde momentul solemn, emoţionant, al prăbuşirii hitlerismului şi încheierii păcii. Prin vieţi paralele, izolate, volumul înaintează nu numai în timp, dar şi în spaţiu. Locul primelor povestiri este frontul din Moldova. Asistăm la prăbuşirea lui şi la întoarcerea armelor împotriva fascismului. O dată cu diferiţii eroi ai cărţii, străbatem ţinutul Dunării, al Mureşului, cu luptele nimicitoare care au avut loc acolo, apoi pusta ungară, Budapesta, pătrundem

pe teritoriul Cehoslovaciei, unde are loc și momentul final : terminarea victorioasă a războiului.

Eroii cărții lui Aurel Mihale nu se cunosc între ei și existențele lor nu se întrețes în mod direct. Dar indirect, prin continuitatea de timp și de loc, ei sînt cuprinși într-o acțiune comună, într-un destin unic, pe care fiecare îl argumentează în felul său, astfel că volumul *Nopți înfrigurate,* subintitulat modest *Povestiri din război,* este în ansamblu un captivant roman al zilelor care au premers și urmat evenimentelor de la 23 august 1944. Un roman inedit, mai ales sub raportul luptelor purtate pe frontul antihitlerist de către armata romînă, în strînsă colaborare și sub comanda armatei sovietice.

Privit sub o anume perspectivă, personajul principal al volumului *Nopți înfrigurate* este prin urmare RĂZBOIUL — războiul drept, antihitlerist, cu toate faptele lui eroice, cu imensele prefaceri în conștiința și sensibilitatea umană pe care le determină. Utemistul, soldatul, caporalul, invalidul, țăranca, paginile uriașului Plutarh popular ar trebui să fie de fapt ipostazele, materializarea eroului tutelar al cărții. Or, printr-o proiecție interesantă, determinată de viziunea realist-socialistă a autorului, această carte de război este o vibrantă pledoarie pentru pace, pentru socialism, pentru bunăstare umană și prietenie între cei ce muncesc, pledoarie concretă, decurgînd organic din intimitatea faptelor narate, astfel că este convingătoare și emoționantă. Privit din acest unghi, volumul *Nopți înfrigurate* are drept erou *poporul-în-război* — în războiul drept — și Aurel Mihale a închinat un sincer și cald omagiu măreției autentice a unicului făuritor de istorie.

Povestirile acestei cărți de război nu încep, de aceea, cu o imagine a războiului, ci cu aspectul dramatic al mizeriei maselor, în timpul războiului antonescian. În *Dezertorul,* Cristache e plecat pe

front, femeia lui se istoveşte pe moşia unui Frangopol, îndurînd împreună cu cei doi copii asprimea chinuitoare a foamei. Pe front, Cristache a tras cu arma într-un ofiţer şi apoi a dezertat, revenind la satul lui, împrejurul căruia rătăceşte ca o nălucă. E căutat de jandarmi şi se ascunde, ducînd o viaţă de sălbăticiune hăituită. Într-o noapte, înfruntînd primejdia, vine la ai lui. Cristache îi explică nevestei, care vrea să-l convingă să se dea prins : „ — *Floare, tu crezi că de frică am fugit ? ...Dacă mi-era frică, fugeam de-atunci, de cînd s-a pornit războiul !... A tăcut o clipă, atît numai cît să-şi înmoaie glasul asprit de împotrivirile-i lăuntrice şi a şoptit : — Mor oamenii degeaba, Floare !... Dreptatea de care avem noi nevoie n-o s-o găsim acolo pe front. Nu ! Ea este aici, în sat la noi, în mîna lui Frangopol şi-a altora, ca alde Boblete şi Mădărache !... Cu ăştia trebuie să ne batem, a scrîşnit tata, cutremurător... să le punem genunchiul pe piept şi să le sucim gîturile ! — Cristache ! a sărit mama, speriată, şuierîndu-şi şoapta... Eşti un răzvrătit, Cristache !*" În aceeaşi noapte, Cristache dă foc armanului lui Frangopol şi e prins de jandarmi. Tragicul constă în faptul că existenţa „răzvrătitului" se termină numai cu două săptămîni înainte de intrarea armatelor sovietice în sat.

Figura de erou a lui Cristache luminează ura împotriva războiului antisovietic şi a nazismului, pe care o manifestă pe front, fără teamă, caporalul Nana. Sergentul din fragmentul *Nopţi înfrigurate* îşi aminteşte : „*...căutam răspuns întrebării pe care Nana o striga în fiecare seară :*

— *Ce ne-a trebuit război, mă ? !... Şi se înfuria dintr-o dată, căci era iute din fire ca o flacără şi necruţător ca biciul...*" Sergentul, împreună cu toată grupa pe care o comandă găsesc în cele din urmă răspunsul. Chiar în noaptea care premerge prăbuşirea frontului din Moldova, ei trec în liniile sovietice.

Ostașii din *Întîlnirea* manifestă aceeași ură puternică, de nestins, împotriva războiului antisovietic și a hitlerismului. Frontul s-a prăbușit și ei rătăcesc prin păduri. În jurul unui foc își pun întrebarea ce vor face de acum înainte și mai ales cum vor răspunde la întrebările ostașilor sovietici, împotriva cărora au luptat fără voia lor. Mitriță Bălașa imaginează răspunsul : „— *Eu, tovarășilor, vreau pace! Uite, de patru ani de cînd mă vîntură concentrările și frontul n-am mai pus mîna pe plug. Pot să spun c-am și uitat să ar!... Acuma, bine ç-ați venit! O să iau viața de la început! În toamnă o să intru din nou cu plugul în brazdă.*“ Și Mitriță Bălașa își mărturisește presimțirea pe care o are „*că nici domnilor și nici boierilor n-o să le mai fie bine!*“.

Cu fragmentul *La vad* încep episoadele, impresionante prin eroism ostășesc, ale frontului antihitlerist. Dar fără capitolele anterioare, grandiosul și firescul acestui eroism rămînea oarecum neexplicat. Trebuie să adaug că Aurel Mihale este un bun narator al faptelor de eroism. Proza eroică este una dintre cele mai dificile, pîndită tot timpul de primejdia hiperbolizării, a senzaționalului etc., etc. Aurel Mihale are darul de a da faptelor eroice tot firescul și toată simplitatea. Povestirea *Grișa*, cu lupta pentru apărarea cotei 495 din zona Mureșului, este un poem eroic închinat prieteniei de arme romîno-sovietice. Grigore Petrovici Beluşkin, ofițerul sovietic de legătură care cade pentru apărarea pămîntului romînesc, este un simbol și o realitate. În trăsături extrem de simple, A. Mihale a sugerat în Grișa virtuțile unei națiuni și ale unei orînduiri sociale. Portretul ofițerului, lupta înfiorătoare pentru menținerea poziției, moartea lui eroică, totul este memorabil.

La fel de memorabilă este și povestirea *Moș Andrei*. Rezervistul, trecut de mult de limita acceptabilă pentru lupta activă, care participă la greul campaniei antihitleriste cu nedespărțitul său „căluț“,

este un erou care se ignoră, ca de altfel orice erou adevărat. Legătura dintre om şi cal, sacrificiile pe care Moş Andrei le face pentru a salva viaţa animalului adaugă un puternic contur de umanitate acestui personaj de legendă.

Moartea celor cincisprezece soldaţi din plutonul de şoc, care cu preţul vieţii deschid drum armatei prin zidul, aparent, de nepătruns al cazematelor naziste *(O lacrimă)*, este comentată astfel, de povestitor, un comandant de batalion : *„Stăteau ascunşi în gropile acoperite de cetină, cu grenadele, pistoalele-mitralieră şi încărcăturile de trotil la îndemînă. Unul ronţăia liniştit un pesmet, scrutînd întunecat adîncul pădurii străjuit de cazematele nemţeşti. Altul stătea întins cu faţa în sus şi urmărea zbuciumul ceva mai potolit al brazilor din jur. Dincolo de ei, cineva cînta, ascuns într-o groapă deasupra căreia se legăna cetina... Ce e asta ? mă frămîntam eu. Nepăsare ? O împăcare absurdă cu ideea morţii ?... Nu, îmi răspundeam. Războiul mă învăţase să cunosc mai adînc şi sufletul ostaşilor mei... Mor, asemenea cum trăiesc : tot aşa de simplu...“*

Cele mai reuşite povestiri ale volumului sînt închinate impresionantelor fapte de vitejie ale ostaşilor romîni pe frontul împotriva armatelor lui Hitler. Aurel Mihale are darul nuanţării momentelor eroice pe date concrete oarecum uniforme (preludiul bătăliei, zgomotul exploziilor, accidentele de teren, atmosfera de încordare etc., etc.). Deşi decorul este aproape acelaşi, conflictul întotdeauna de acelaşi tip, sentimentul inéditului este oferit de profilul moral al eroilor în luptă. Autorul a trăit clipele prezente în carte şi fiecare om, fiecare moment al cumplitelor lupte, fiecare palmă de loc pe care o descrie este străbătută de fiorul autenticităţii. În asemenea episoade prozatorul se identifică întru totul cu eroii săi.

Mai puțin reușite sînt episoadele care impuneau autorului o detașare de sine și de propria sa experiență de viață, o pătrundere în alte psihologii, o metamorfoză de ordinul invenției artistice. Utemistul, ucenicul sau țăranca din Bărăgan, de exemplu, își relatează întîmplările dramatice ale existenței lor pe același ton cu al soldatului, invalidului, caporalului etc., etc., ceea ce dă o impresie de artificial.

Dincolo de sobrul și impresionantul realism al momentelor de luptă, Aurel Mihale a intuit cu claritate mesajul vieții, mobilul marilor fapte de război pe care le narează. Frontul antihitlerist a fost o excelentă școală de educație revoluționară. Eroismul ostașilor nu este gratuit, nici temperamental, el are o determinare și o finalitate revoluționară. Soldații lui Mihale sînt țărani oprimați de veacuri, sărăciți de exploatare. Ei au o singură aspirație : *pămîntul,* și o singură dorință : *dispariția boierilor.* La doi pași de moarte, ostașii discută cu febrilitate despre viață. În pusta ungară se dau lupte crîncene. În scurtul răgaz dintre lupte, Stănică și Sava comentează știrile venite din țară : *„...gata, s-a dus vremea boierilor ! — Zău, mă ? ! — Da, așa zicea... Zicea că-n primăvară, vor, nu vor, noi tot intrăm cu plugurile în moșii... Pînă atuncea toate-or să se împartă... Mai întîi nouă, ăstora care sîngerăm pe fronturi...“* Cînd simte că moare, lunetistul Țupa *(Casa de piatră)* îi spune prietenului său : *„— Dobriță... poate că unul dintre voi tot o să scape !... Mă ! a scrîșnit amenințător... Mă, să nu uitați că și ai mei trebuie să primească pămînt !“* Iar Năstase Drăgan *(Ceasul amenințărilor),* întors invalid de pe front, vine în satul lui de la Dunăre și-i conduce pe țărani în lupta împotriva moșierilor. Și aici este un front și lupta nu este mai puțin lipsită de pericole. Drăgan cade ca un erou, în fruntea unui detașament țărănesc, ucis de un vechil al moșierului Cristofor. Dar pe moșia aces-

tuia țăranii au intrat. Soldatul Murea *(Ultimul asalt)*, aflat pe frontul din Cehoslovacia, comentează știrile primite de acasă : „— *Acuma, dacă am primit și eu pămînt — după cum îmi scrie femeia că ne-a tăiat și nouă din moșia lui Cristofor — se cheamă c-o să fie altă viață... Or apuca și copiii mei un viitor mai bun, că prea am fost lipsiți de toate pînă azi...*“

Prin simple fapte ale vieții, Aurel Mihale demonstrează de ce s-a prăbușit frontul antisovietic și de ce s-a prăbușit fascismul. Cartea lui este extrem de actuală și de valoroasă printr-un mesaj care nu lasă nici un dubiu : ceea ce a fost cucerit cu atîtea sacrificii oricînd va fi apărat cu eroism și sacrificiu egal !

CREAȚIE ȘI SINTEZĂ

Nu doresc să parafrazez clasicul studiu al lui G. Ibrăileanu *Creație și analiză*, remarcabil prin ascuțimea observațiilor cu privire la procesul creator, în materie literară. Fenomenele observate de către Ibrăileanu în domeniul literaturii culte cer însă o altă interpretare dacă deplasăm investigația în sfera folclorului. Aici analiza, într-un fel, nu mai există, fiind înlocuită prin sinteză. Poporul, în creația sa literară, nu face introspecție, nu disecă stări sufletești și nu se adîncește în descripții minuțioase. Ai sentimentul, în literatura anonimă a poporului, că toate aceste modalități creatoare sînt socotite drumuri vicinale. Artistul anonim caută un drum direct la esență și o expresie artistică de o mare concentrare.

Anticipînd asupra idealului artistic al lui Caragiale, poporul spune într-adevăr foarte mult în puțin. Eminescu, intuind fenomenul, a definit poezia populară ca expresia cea mai scurtă a sentimentului și gîndirii. Folclorul este deci, în linii generale, o artă de sinteză și de sugestie. Reducerea la esență comportă o mare simplificare, diferită de complexitatea beletristicii. În lumea de esențe și simboluri a creatorului anonim, binele și răul sînt fenomene categorice, diferite și profund antagonice. Făt-Frumos și Ileana Cosînzeana nu sînt și nu pot fi decît buni, în sens absolut și ideal. Balaurul, Zmeul, Spînul, Muma-pădurii nu pot

fi decît răi. Noţiunea de personaj pozitiv şi negativ este deci ideală şi extrem de adecvată pentru basm. Transmutarea noţiunilor la literatura cultă ni se pare mai puţin fericită şi capabilă să încurce foarte mult lucrurile, în sensul schematismului, idilismului sau negativismului pe care le-ar putea genera. În timp ce creatorul popular lucrează numai cu scheme şi ne farmecă, schema la el fiind o modalitate a subtilităţii, sintezei şi sugestiei extrem de puternice, în creaţia cultă schema sufocă creaţia, poate pentru simplul fapt că oamenii nu sînt în mod categoric buni sau răi, pozitivi sau negativi, devenind astfel numai în sfera simbolică a basmului.

Modalitatea specifică a creaţiei folclorice este desigur mult mai bogată decît schiţa fugară oferită aici. Cred însă că sinteza, tendinţa de reducere la esenţă, constituie o dominantă a creaţiei anonime. Acest procedeu creator este utilizat într-un mod original de către Iulian Vesper în naraţiunea *Glasul*.

Ce este *Glasul* ? Este confesiunea unei ţărănci din Bucovina, Aspazia Ciobanu, ajunsă aproape de capătul vieţii după o existenţă de trudă, bucurii fugare şi un noian de necazuri. Filozofia ei este simplă şi adevărată. Viaţa pentru ea constă în *„multe necazuri, puţine mîngîieri“* şi îşi istoriseşte existenţa de acolo de unde îi apare mai clară : din adolescenţă. Firul aparent monoton al confesiunii reconstituie viaţa unei ţărance, într-o epocă de zbucium şi de mari prefaceri sociale. La capătul acestui drum, adolescenta naivă şi lipsită de orizont devine o mamă gorkiană, cu vlăstare revoltate împotriva orînduirii vechi, pe care încearcă să o dărîme şi care cad într-o luptă inegală. Aspazia nu este o Nilovna şi nu are noţiunea clară a necesităţii asprei lupte politice. Dar ca mamă a unor militanţi politici pentru dreptate, ca Gheorghiţă şi Dumitru, noţiunea dreptăţii sociale, a necesităţii ei, îi apare evidentă. În conştiinţa femeii,

noțiunea de trudă se luminează și capătă dimensiuni noi prin ideea de abnegație și jertfă de sine pentru un ideal. Cartea se încheie cu această nouă viziune a lumii înconjurătoare. Asprimea înfiorătoare a muncii țăranului capătă pentru Aspazia, dintr-o dată, un sens al viitorului, plin de speranțe : *„M-am uitat și l-am văzut de departe pe Ștefan. Cosea și era singur în tot cîmpul. Parcă m-a săgetat în inimă. Așa era viața noastră, plină de osteneli. Am ajuns pe ogor. Am mîncat în fugă și ne-am apucat de cîpițit. Lucram și mă gîndeam la Gheorghiță, la Dumitru și la toți. Mă gîndeam la planurile și nădejdile lor. Deodată parcă am început să văd mai limpede, n-aveam pic de îndoială. Planuri și nădejdi, toate aveau să se împlinească. Nu s-au trudit oare destul feciorii mei și nu și-au vărsat sîngele pentru ele ? Oare lucrurile de temei nu se făceau totdeauna din greu și cu osteneală ?“*

Finalul *Glasului* este apoteotic, dar nu idilic. La capătul unei existențe de muncă aspră, străbătută de mari drame, individualismul țărănesc s-a topit, și, în mod firesc, prin idealul copiilor ei, Aspazia se simte introdusă sentimental în comuniunea acelora care cred într-un viitor mai bun.

Glasul ar putea fi socotit un mic roman memorialistic, al unei vieți țărănești în care pătrund zbuciumul și lumina revoluției proletare, și întrucîtva și este aceasta, mai ales prin finalul cărții. Pasionant este însă drumul către un astfel de final în contemporaneitate, așa cum poate fi el reflectat în conștiința unei muncitoare a pămîntului. Și extrem de interesantă mi se pare modalitatea artistică prin care Iulian Vesper și-a realizat acest tulburător *Glas*...

Cînd termini lectura cărții, în mod firesc simți nevoia integrării ei într-o familie literară, pentru a-i defini profilul. M-am gîndit, de aceea, în primul rînd, la cărți cum sînt *Desculț* de Zaharia

Stancu și *Cordun* de Eusebiu Camilar, avînd substanță memorialistică, fiind confesiuni ale unui „glas" unic. Dar cartea lui Iulian Vesper poate fi definită mai mult prin contrast decît prin apropieri, din cauza facturii ei particulare. La Zaharia Stancu și Eusebiu Camilar universul țărănesc capătă mari valori artistice ale literaturii culte. Confesiunea la ei se traduce literar printr-o analiză de o subtilă minuțiozitate. Glasul interior al lui Darie, de exemplu, practică introspecția fină.

Iulian Vesper pornește de la ideea limitării „glasului" Aspaziei Ciobanu în sfera procedeelor artistice ale folclorului. Confesiunea nu este a poetului și prozatorului Vesper, ci a Aspaziei Ciobanu, descendentă a creatorilor de cîntece și basme, a geniilor anonimi, exprimînd o anumită mentalitate și realizînd creații după anume procedee consacrate. Vesper imaginează astfel o memorialistică de tip folcloric, recurgînd la sinteză și sugestie.

În creația populară, timpul este tratat într-o manieră aparte. Creatorul anonim se ferește de localizare sau determinare istorică. „A fost odată ca niciodată" constituie formula prin care fixarea istorică a momentului (element necesar analizei) este ocolită. Atunci cînd este vorba de mișcarea timpului, creația populară vădește o enormă concentrație, prin acumularea momentelor succesive în mari și impresionante sinteze ; Făt-Frumos, de exemplu, crește într-o clipă cît alții într-un ceas și într-un ceas cît alții într-un an. Aceasta pentru a se ajunge mai repede la faptul concret.

Vesper nu putea ocoli determinarea istorică (răscoalele din 1907, primul război mondial, luptele politice dintre cele două războaie etc.). Dar marile evenimente sînt proiectate ca în surdină în conștiința unei femei al cărei rol primordial este procrearea și munca. Timpul este jalonat de căsătorii, nașteri și morți și subordonat mai ales ritmului

muncilor cîmpeneşti. De aceea, poate, ca în basme, el se scurge cu o rapiditate ameţitoare. La pagina 54 sîntem în 1907. Pînă la asasinarea lui Frant Ferdinand şi izbucnirea primului război mondial (p. 65), deci pe o perioadă de şapte ani, timpul este fixat de către „glasul" Aspaziei în următoarele subdiviziuni : moartea Măriuţucăi, naşterea lui Gheorghe, căsătoria Floarei (cumnata Aspaziei) cu Lixandru, seceta din vară, boala Aspaziei, din toamnă, la săpatul barabulelor, naşterea lui Trifan (fiul lui Lixandru), moartea mamei lui Ştefan (soacra Aspaziei), naşterea şi moartea Aniţucăi (fiica Aspaziei), căsătoria lui Vasilică (fratele Aspaziei) cu Casandra, naşterea Aspaziei (fiica lui Vasilică), fuga lui Vasilică de la casa lui, din cauza soţiei. Faptele sînt înregistrate ca într-o fonogramă şi au un caracter simplu, direct, am spune neliterar, dacă procedeul nu ar deveni totuşi literar, prin repetare şi fixare într-un stil. Moartea Mariuţucăi (prima-născută) este resimţită ca o dramă covîrşitoare şi amintirea Aspaziei se opreşte ceva mai mult asupra ei. Dar apoi moartea devine un revers şi un fapt banal al existenţei : *„N-a trecut mult. Am avut o copiliţă. Am botezat-o Aniţuca şi-a murit a doua zi. Eram tare slăbită. N-am ştiut cînd a fost înmormîntarea, nici praznicul"* (p. 60). Naşterea unui copil devine şi ea un fapt divers : *„Am mai avut un băiat şi i-am pus numele Dumitru. Amu erau trei"* (p. 95), sau : *„Mai aveam o copiliţă şi i-am pus numele Lucreţia"* (p. 96) şi ceva mai departe : *„Mai aveam un băiat, Arcadie"* (p. 99). Pe măsură ce asemenea evenimente se înmulţesc, „glasul" nu se mai opreşte asupra lor. Sînt aproape eliminate din naraţiune, prin banalizare. Timpul capătă un ritm din ce în ce mai rapid, prin eliminări. Ceea ce la un prozator, care ajunge la creaţie prin analiză, ar fi ocupat dimensiunile unui volum, aci este rezolvat în cîteva pagini. „Glasul" înregistrează, cu o mare economie verbală, numai proeminenţele. Naraţiunea, mono-

tonă în aspectul ei exterior, vibrează și atrage printr-o extremă conciziune, condensare.

Întocmai ca în creația populară, descripția (un element analitic pe care se bazează literatura scrisă) lipsește aproape cu desăvîrșire. Portretul tatălui are cîteva linii esențiale, închise într-o frază : *„Parcă-l văd pe tata, înalt, cu fața osoasă, îmbrăcat cu un cojoc lung și încins cu o frînghie pe la mijloc, în zile de lucru“*. Căsătoria Aspaziei e dictată de părinți. În primul rînd este munca pentru confecționarea zestrei. Portretul mirelui este gîndit în mod fugar : *„Mă gîndeam la mire. Îl vedeam înalt, cu părul ca pana corbului, cu ochii negri și frumoși. Îmi părea bine că-i așa.“*

Natura nu există în *Glasul* decît ca vagă aluzie sau comparație. Aspazia trudește o viață întreagă în mijlocul naturii. Truda a absorbit pitorescul și a eliminat imaginea naturii din memorie. *„Cunoșteam toți pomii și casele în drum spre pădure“*, mărturisește Aspazia și înțelegem totodată de ce nu mai simte nevoia descripției. Apar din cînd în cînd *„frunzele de popușoi... verzi-întunecate...“*, oltoanii : *„s-au fost prins și erau verzi“* etc. Incantația naturii este exprimată cu simplitate perfectă : *„Mi s-a părut că eram pe altă lume... Cerul s-a fost schimbat. Soarele ardea și pămîntul era verde...“* În accepțiunea cehoviană a artei, văzută ca rezultat al maximei conciziuni, aici ne aflăm în pragul desăvîrșirii. *„Am citit de curînd o compoziție a unui licean* — scria Cehov, într-una din însemnările sale — *cu subiectul : descrierea mării. Compoziția nu avea decît trei cuvinte : «Marea era întinsă». După mine asta este desăvîrșit !“*

Desăvîrșită este la Vesper — în sens folcloric — și marea discreție a sentimentelor. Exprimarea lor este lapidară, pierzîndu-se ca un ecou ușor în noțiunea extrem de concretă a muncii zilnice. Gheorghiță a trecut printr-o mare dramă sentimentală ; s-a sinucis și medicii abia i-au scăpat viața. *„Ne-am*

întors acasă, notează Aspazia. *Făceam treburi şi eram cu gîndul la Gheorghiţă. Mulţumeam lui Dumnezeu că l-a scăpat de la moarte. Am început arătura de toamnă. Ştefan ara cu Dumitru.*" Sau : *„Ionică s-a dus a doua zi... Era bucuros cînd s-a pornit. Înainte de Crăciun ne-a pierit o viţea. Ne-a părut rău la toţi.*"

Glasul este astfel alcătuit dintr-o suită de momente parţiale, perfect individualizate în jurul unei clipe a vieţii Aspaziei, creionate cu conciziune şi simplitate, în felul cunoscutelor *„images d'Épinal"*. Şi dacă astfel de imagini pot fi găsite în plastica folclorică, le putem afla însă şi în desenele copiilor. Compoziţia care a stîrnit admiraţia lui Cehov era a unui licean. Aspazia, femeia matură care-şi notează viaţa, a rămas, în puritatea sentimentelor ei, un mare copil, plin de naivitate şi de încredere. Este o imagine a sufletului popular pe care Iulian Vesper ne-a dăruit-o cu o artă sobră, concisă, impresionantă prin forţa sintezei pe care o realizează, artă extrasă din basmele şi cîntecele bătrîneşti.

ÉMILE VERHAEREN

Cred că n-ar fi corect să scrii despre Verhaeren, fără să amintești numele aceluia care a făcut cunoscută pentru prima dată la noi opera titanului flamand. Este vorba de Ovid Densusianu și de amplul său studiu cu privire la Verhaeren, publicat în revista *Viața nouă* [1].

Delicatul Ervin a pătruns în opera atît de diversă a marelui geniu al Flandrei cu o remarcabilă intuiție a valorilor inedite pe care le genera autorul *Orașelor tentaculare* și al *Cîmpiilor halucinate*. Pentru Ovid Densusianu, Verhaeren este una *„din cele mai bogate firi de artist ale timpului nou"*, care, în *Flamandele*, apare *„ca un Teniers sau Brouwer al literaturii"*, la care voluptatea descripției carnale este tot atît de intensă ca la Rubens. Densusianu analizează apoi evoluția poetului de la notația realistă la meditația generalizatoare, trecerea de la pictor la gînditorul și filozoful social. Analistul este entuziasmat de vibrația poeziei citadine a lui Verhaeren și relevă o înrudire, pe care nici o exegeză verhaereniană nu o poate ignora : „...s-ar *putea chiar găsi în chipul cum* (Verhaeren n.n.) *descrie viața de azi, în stilul energic, unele asemănări între poetul flamand și Zola"*. Și tot Densusianu este acela care stabilește că : *„...simbolismul lui Verhaeren se leagă... de viața reală zilnică"*. Este

[1] Ovid Densusianu, *Émile Verhaeren, Viața nouă*, nr. 14—15, 16, 18, septembrie—octombrie 1907.

adevărat că valorile care separă la Verhaeren simbolismul de realism și naturalism nu sînt demarcate cu precizie și înseși noțiunile în discuție (simbolism, realism, naturalism) nu sînt explicate, dar în afara acestor lacune, înțelegerea de către animatorul *Vieții noi* a operei poetului belgian este admirabilă.

Evoluția ideilor estetice în jumătatea de secol care ne desparte de studiul lui Densusianu a impus și mai mult valoarea excepțională a creației lui Verhaeren. Recent, într-un amplu articol intitulat *Realismul socialist și literatura contemporană* [1], I. Anisimov, figură proeminentă de cercetător sovietic al literaturii universale, releva filiația existentă între opera poetului belgian și mișcarea progresistă a literaturii în lumea contemporană, literatura legată de destinul eroic al maselor muncitoare. *„Oricine cunoaște istoria literaturii universale știe că, încă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cei mai mari scriitori ai Europei — Zola, Anatole France, Bernard Shaw, Verhaeren — și-au legat creația de mișcarea socialistă, străduindu-se să găsească o cale sigură spre păturile de jos ale poporului. După cum se știe, căutările lor, deși nu au fost încununate de victorie, au exercitat totuși o uriașă influență asupra întregului mers al dezvoltării literaturii universale."*

Prin urmare, cu Verhaeren ne aflăm în cadrul unei discuții estetice care, prin filiație directă, merge pînă în zilele noastre.

Poetul belgian s-a născut la Saint-Amand, lîngă Anvers, la 21 mai 1855, dintr-o familie de burghezi „respectabili", crescuți și educați în severitatea dogmelor catolicismului. Catolic fervent în tinerețea sa, Verhaeren va fi mai tîrziu un ateu fervent și, în locul divinității, va înălța în sufletul său mulțimea

[1] *Pravda*, nr. 239 (14633), reprodus și în *Scînteia*, nr. 4306, din 29 august 1958.

truditoare, anonimă şi chinuită, în care poetul intuia demiurgul aşezărilor sociale ale viitorului.

Saint-Amand se află pe malurile Escaut-ului, marele fluviu al Flandrei, ale cărui splendori peisagiste poezia lui Verhaeren le-a făcut sensibile oricărui iubitor de natură. Aici, pe malurile fluviului, în vagabondări repetate şi-a petrecut viitorul poet copilăria. Escaut-ul, în poezia lui Verhaeren, nu este un simplu colţ de natură. El este sufletul Flandrei, inima generoasă a pământului flamand, iubit cu pasiune de cîntăreţul oraşelor, burgurilor şi satelor patriei lui. Verhaeren vede în imensa şi mişcătoarea desfăşurare de ape a fluviului *„un erou întunecat, violent şi magnific"*. Cu puţin timp înainte de a dispărea într-un tragic accident, poetul a mai cîntat încă o dată splendorile eroului său preferat. În anexa volumului *Villes meurtries de Belgique : Anvers, Malines et Lierre (Oraşe rănite ale Belgiei : Anvers, Malines şi Lierre)*, 1916, se află două mari poeme. Unul închinat lui Rubens *(„eroul prodigios şi fulgerător")* şi celălalt fluviului *(„Escaut, sălbatec şi frumos Escaut")* superbe efigii ale patriei martirizate. Pentru ultima dată, în amintirea poetului răsar mirajele copilăriei :

Te-am adorat devreme, în pruncie,
Cînd îmi erai oprit cu străşnicie
Să plec hoinar
Cu pînze şi lopeţi de marinar
Să rătăcesc la luntrile tale rău păzite ;
Cele mai mîndre gînduri
Ce-mi cresc arzînd sub frunte
Tu mi le-ai dat, pe prunduri :
Ce-i necuprinsul spaţiu, ce-s zările afunde,
Ce-i timpul, dus pe ceasuri mecanic măsurate
Ce-l iau şi-l dau mareele sărate,
Eu le-am desprins în măreţia ta.

(Escaut)

Din rătăcirile de-a lungul fluviului, Verhaeren va păstra o amplă cunoaştere a vieţii satelor Flandrei, a ţăranilor, cu tradiţiile şi superstiţiile lor, cu existenţa lor de imens şi necurmat efort, cu bucuriile, dar mai ales cu extraordinara mizerie a aşezărilor rurale din aceste locuri ale lumii.

Toate acestea se vor transforma în imaginile, covîrşitoare prin forţă emotivă, din *Les Flamandes (Flamandele), Les Villages illusoires (Satele iluzorii)* şi, mai ales, din *Les Campagnes hallucinées (Cîmpiile halucinate).*

Verhaeren urmează cursurile colegiului Saint-Louis din Bruxelles şi apoi ale colegiului Sainte-Barbe din Gand, instituţii pedagogice bazate pe rigoarea dogmelor catolice. Dar tînărul licean este zguduit în credinţa lui de feţele multiple ale realităţii care-l înconjoară şi începe să creadă în realitate mai mult decît în fantasmele religiei. Natura sa nu era pregătită pentru a primi misticismul familial, de aceea, încă de pe băncile liceului din Gand, începe să compună versuri cît se poate de lumeşti şi de umane.

Din momentul în care termină liceul este obligat să intre ca funcţionar într-o întreprindere industrială a unui unchi din Saint-Amand, dar perspectiva carierei comerciale nu-l încîntă de loc şi obţine din partea părinţilor permisiunea de a face studii juridice. Urmează cursurile universitare la Louvain şi îşi face apoi ucenicia juridică la avocatul Edmond Picard din Bruxelles. Încă la Louvain fiind, Verhaeren editează, împreună cu cîţiva prieteni, revista *La Semaine (Săptămîna)* care n-a apărut decît timp de şaisprezece luni, dar în care poetul publică numeroase versuri ale debutului.

La Bruxelles pasiunea sa literară se manifestă fără reticenţe. Verhaeren trăieşte o epocă interesantă, vie şi febrilă, de renaştere a literaturii naţionale, de luptă împotriva academismului sterp şi a tradiţionalismului limitat, obtuz. Două publicaţii îşi

dispută întîietatea în această atmosferă de reforme estetice. În primul rînd este revista *La Jeune Belgique* (*Tînăra Belgie*), ce apare în 1881, creație a unui grup de scriitori din care face parte și Verhaeren, revistă extrem de combativă, animată de spirit polemic, cu vii simpatii parnasiene și apărînd principiile artei pentru artă cu inocență și fără înțelegerea faptului că estetismul este tot atît de retrograd ca și tradiționalismul. Cea de-a doua publicație este *L'Art Moderne* (*Arta Modernă*), condusă de juristul Edmond Picard, prozator nu lipsit de talent și care orientează revista în sensul unei arte cu tendințe critice și sociale. Paraxodul atitudinii lui Verhaeren constă în faptul că, ucenic al lui Picard în științele juridice și viitor mare poet al asprelor realități din Belgia dominată de avîntul capitalismului, el colaborează la publicația adversă, cu simpatii estetizante. În plus îl găsim colaborator al revistei *La Wallonie* (*Walonia*), condusă de Albert Mockel, viitorul exeget al operei lui Verhaeren, revistă cu netă orientare simbolistă. Mockel este acela care prin lucrarea *Émile Verhaeren, un poète de l'énergie* (*Émile Verhaeren, un poet al energiei*), 1917, a creat impresia apartenenței poetului la simbolism într-un mod exclusiv. Adevărul este că simbolismul lui Verhaeren se cere explicat și mai ales delimitat cu precizie în sfera vastă a operei sale.

În 1883, apare primul său volum de poezii *Les Flamandes* (*Flamandele*), impresionant prin forța excepțională a unui talent matur, din chiar momentul debutului. Verhaeren devine repede una din gloriile literare ale Belgiei și ale Europei. Este revelator faptul că întreaga putere de muncă, preocupările sale poetice și politice poetul le pune în slujba muncitorimii belgiene.

Belgia trece în acești ani printr-un proces social zguduitor. Dezvoltarea capitalismului are drept rezultat industrializarea rapidă a țării. Satele Flan-

drei agonizează în mizerie şi dispar. Fenomenul înghiţirii satului de către marile cetăţi industriale, de către *„oraşele tentaculare“* cum le-a numit sugestiv poetul, va fi surprins cu tot dramatismul său în versurile lui Verhaeren. Ţăranii săraciţi devin muncitori industriali dar viaţa lor nu este de loc mai bună, exploatarea capitalistă însemnînd distrugerea fiinţei umane, epuizarea puterii de muncă, dispreţul faţă de om. Mişcarea muncitorească devine însă din ce în ce mai puternică. În 1886 şi 1891 au loc mari greve, iar în 1893 o grevă generală, în urma căreia proletariatul impune burgheziei belgiene şi străine unele revendicări economice şi politice.

Verhaeren se află alături de proletariat, nu numai prin opera sa, dar printr-o muncă practică. El organizează secţia literară a „Casei Poporului“ din Bruxelles, înfiinţată în 1892, se ocupă de presa socialistă, îndrumează tinerele talente, ţine conferinţe în sprijinul acţiunilor muncitoreşti. Personalitate dotată cu energie inepuizabilă, acest om mic de stat pare un uriaş jovial, binevoitor şi entuziast prin munca intensă pe care o depune. Aceşti ani, cînd Verhaeren devine poetul socialismului, sînt cei mai rodnici, sub raportul creaţiei. În 1893 apar *Les Campagnes hallucinées* (*Cîmpiile halucinate*), în 1894, *Les Villages illusoires* (*Satele iluzorii*), în 1895, *Les Villes tentaculaires* (*Oraşele tentaculare*) şi în 1897 drama socială cu caracter simbolic *Les Aubes* (*Zorile*), în care simbolul este cristalizarea marilor lupte de clasă din Belgia acelor zile, cu eroicele acţiuni de masă ale proletariatului împotriva exploatatorilor săi şi cu o anticipare asupra unui viitor în care cei asupriţi vor repurta victoria deplină.

În „poetul socialist“ Verhaeren nu trebuie văzut, totuşi, un revoluţionar. Din nefericire, amiciţia sa cu Vandervelde, liderul social-democraţiei belgiene, şi atmosfera generală din conducerea parti-

dului social-democrat, au influențat în mod negativ viziunea sa socială. Semnele deficienței ideologice, sub influența reformismului, sînt vizibile în opera sa și le vom semnala la momentul oportun.

Admirator, cu fervoare, al umanității, Verhaeren a căutat să cunoască îndeaproape ținuturi și oameni din Europa. A călătorit mult prin Anglia, Spania, Italia, Germania, Austria, Elveția, Rusia.

Repin, în *Amintiri dragi*, îl evocă pe poetul belgian, pentru care vizita în Rusia însemna, în primul rînd, reculegere în fața comorilor artei flamande, aflate în muzeele rusești : *„Ah, nu pot să vă spun* — scrie Repin — *cît m-a emoționat, acum de curînd, poetul Verhaeren : venise de la Paris la Piter și cum a sosit în oraș s-a și dus întins la Ermitaj. Abia aștepta să-l viziteze : știa că avem cele mai valoroase pînze ale lui Rembrandt... Căutîndu-l pe Rembrandt, descoperă tablourile lui Tiepolo și are o serie de revelații artistice care-i încîntă sufletul ; Verhaeren e un om luminat care știe să le prețuiască și pentru care toate aceste opere sînt scumpe. Deodată dă cu ochii de «Întoarcerea fiului risipitor». Și lacrimi de înduioșare se revarsă din sufletul poetului în extaz.“* [1]

Verhaeren nu era un simplu amator de artă. El a scris studii excelente despre Rubens, Rembrandt și James Ensor și a fost preocupat, prin propria viziune picturală asupra lumii, de problemele artelor plastice.

Pînă la dezlănțuirea primului război mondial, viața sa se împarte între Belgia și Franța. Iarna locuiește și lucrează la Saint-Cloud, iar vara la Bruxelles. Locul său preferat este însă Caillou-qui-Bique, o fermă în apropiere de Mons, într-un peisaj de o mare frumusețe agrestă. Georges Buisseret ni-l evocă aici în culori calde : *„În Hainaut, la*

[1] I. Repin, *Amintiri dragi*, Ed. Cartea Rusă, 1955, p. 376.

limita extremă a Franței și a Belgiei. Un decor plin de mișcare, străbătut, cu zgomot de izvoare, de rîul Honelle. Cîteva stînci, rămășițe de trunchiuri pe jumătate pietrificate, pe urmă, enigmatică în felul unui sfinx, această față de vis ridicată către cer: Caillou-qui-Bique. În același timp, legendar și forestier, decorul învită la reverie, dar și la bucuria de a trăi, la reculegere și exaltare. [. . .] *Primirea este plină de bună și sinceră cordialitate. Verhaeren face tot ce-i stă în putință pentru a-i liniști pe cei intimidați de strălucirea geniului său; se interesează de ei cu bunăvoință și se face că nu observă stîngăcia lor. Se întîmplă uneori că de la primele cuvinte, dialogul atinge înălțimi; Verhaeren vorbește cu însuflețire despre arta sa, despre neamul său flamand, despre filozofia sa; privirea lui insistentă cere aprobarea interlocutorului, în timp ce fața-i împrăștie un mare entuziasm și tenacitatea unor convingeri puternice. Verhaeren este mic de statură și stă înainte-ți ca un bloc de piatră; ai impresia că acest om trebuie să se dăruiască sau să se refuze, fără restricție. Întreaga sa făptură participă la cel mai mărunt dintre gesturi; atunci cînd dezvoltă cu pasiune o idee la care ține mult, trupul său se înconvoaie și cu brațele brusc azvîrlite înainte își agită nervos mîinile, care par să rețină în ghiocul palmelor esențialul însuși, din adevărul pe care este gata să-l stabilească.*" [1]

Verhaeren lucrează enorm și cu pasiune. Dar viața i se frînge brusc și în mod stupid. Cînd Belgia este invadată de armatele Kaizerului, Verhaeren pleacă în Franța și, neobosit, scrie, participă la adunări politice, ține turnee de conferințe în Franța, Elveția și Anglia, în cadrul cărora elogiază eroismul poporului său și înfierează ororile

[1] G. Buisseret, *L'évolution idéologique d'Émile Verhaeren (Evoluția ideologică a lui Émile Verhaeren)*, Mercure de France, 1910.

înfăptuite de invadatori pe pămîntul Belgiei, fără să înţeleagă însă caracterul imperialist al războiului şi consecinţele ce decurgeau dintr-o astfel de accepţie.

Este epoca în care apar volumele : *La Belgique sanglante* (*Belgia însîngerată*), *Parmi les cendres* (*Printre ruine*), *Villes meurtries de Belgique* (*Oraşe rănite ale Belgiei*), *Les Ailes rouges de la guerre* (*Aripile roşii ale războiului*).

În ziua de 27 noiembrie 1916 este ucis într-un accident de tren, în gara din Rouen.

Este Verhaeren simbolist ? Istoriceşte faptul este cert, pentru că, alături de Henri de Régnier, de Moréas şi Francis Viélé-Griffin, el ia parte activă la constituirea mişcării simboliste. În Belgia este coleg şi prieten cu Georges Rodenbach, Iwan Gilkin, Charles van Lerberghe, Max Elskamp, Albert Mockel şi Maurice Maeterlinck, nume care figurează, alături de acela al lui Verhaeren, în orice antologie a poeziei simboliste. Între toţi aceşti poeţi pe care i-am numit, există atît de mari diferenţe în concepţia lor asupra lumii şi artei poetice, încît este greu să-i nivelezi, închizîndu-i în mod absolut în acelaşi cerc. Ce apropiere ar putea fi stabilită, de exemplu, între Verhaeren, Rodenbach, van Lerberghe şi Maeterlinck ? În timp ce ultimii aplică în creaţia lor direcţiile ideologice ale simbolismului, direcţii estetizante, menite să abstragă poezia din circuitul vieţii sociale, Verhaeren este, neîndoielnic, în cea mai mare parte a operei sale, un poet social, un militant pentru o nouă umanitate, construită în spiritul echităţii. Epoca literară a poetului *Oraşelor tentaculare* este influenţată de căutările pline de farmecul marilor mistere, ale lui Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. „Corespondenţele" baudelairiene, pătrunderea în „pădurea de simboluri", al căror sens trebuie descoperit, „al-

chimia verbului", inventată de Rimbaud, teoria „Absenţelor" pe care cuvîntul trebuie să le sugereze, a lui Mallarmé, au făcut să vibreze puternic epoca lui Verhaeren, uitîndu-se faptul că nimic, sau aproape nimic, din cele proclamate de marii preoţi ai simbolismului nu era nou şi că latura mistică a romantismului german constituia izvorul efervescenţei simboliste. Nu este întîmplător că Maeterlinck traduce *Fragmentele* lui Novalis, texte prin care tot ce este mistic în simbolism se reflectă ca într-o oglindă.

S-a spus, în aceeaşi măsură, despre Verhaeren că este parnasian şi naturalist. S-ar putea spune, tot atît de bine, că autorul *Forţelor tumultuoase* este un romantic, manifestînd acea teribilă insurecţie a eului, acel tumult al stărilor afective, atît de caracteristic romantismului. În volumul postum *Vieţii care se depărtează* există o autodefinire a personalităţii şi artei sale, de tip romantic.

Oameni din Bruges, Courtrai, voi, oameni din Gand,
Cu aspra mea voinţă, cu inima-mi vorace,
Nimic din spiţa voastră nimic nu m-o desface,
Mă simt de o potrivă, timid şi arogant,
Duios şi sumbru, simplu şi încîlcit în gînduri ;
Îmi place să-mi fiu piedică însumi şi, deodată,
În salt nebun să-mi zvîrlu zvîcnind fiinţa toată
Către fervoare, glorii, mîndrii, primejdii, rînduri.
(Tîrgoveţii)

Romanticul, parnasianul şi simbolistul Verhaeren este în acelaşi timp poetul care, la vîrsta maturităţii, oferă profesii de credinţă în sens realist, închinînd frumoase versuri omagiale „asprei realităţi".

În *Forţele tumultuoase,* acela care a fost caracterizat drept simbolist se ridică împotriva misterelor, împotriva misticismului şi a necunoscutului

nebulos, pentru a face elogiul cunoaşterii lucide a realităţii înconjurătoare.

De zei era odată necunoscutul plin,
Erau răspunsuri la întrebările pe care
În inima-i naivă, omul
Le înălţa în stive clare ;
Puternici în tăcerea din haosul divin
Nici rugăciunea, nici blestemul
Nimic nu-nfăptuiau
Insă-ntre bine şi rău tot dezlegau
Supremele probleme.
Azi e realitatea, ascunsă încă, însă
În ritmul veşniciei prinsă,
Pe care-o vrem cuprinsă, cu tărie
Ca frumuseţea vieţii în ordine să fie
În cumpănirea cauzelor strînse.

(Nebunia)

Iar în *Multipla splendoare*, Verhaeren recomandă „aspra realitate" drept instanţă supremă a creaţiei poetice :

Realitatea aspră, supremă, uriaşă
Ce distilează roşie, tonica licoare
Îmi ameţeşte mintea şi-mi pune-n piept dogoare.

(Viaţa)

Puternicul *„simţ al realului"*, pentru a utiliza terminologia lui Zola [1], domină creaţia lui Verhaeren. El are un remarcabil simţ de a vedea lucrurile, în complexitatea lor, de a le diseca şi de a pătrunde în intimitatea lor. Există la Verhaeren o imensă bucurie a identificării cu tot ceea ce constituie element al realităţii înconjurătoare.

[1] *„Simţul realului înseamnă să simţi natura şi s-o redai aşa cum este. [...] După cum altădată se spunea despre un romancier «are imaginaţie», eu cer ca astăzi să se spună «are simţul realului». Elogiul va fi cu mult mai mare şi mai adevărat. Darul de a vedea este cu mult mai puţin comun decît darul de a crea."* (E. Zola, *Le roman expérimental* [*Romanul experimental*] Fasquelle, 1905, pp. 205—212).

Eu ființez în tot ce mă prinde, mă pătrunde,

. . . . . .

Mă-mbată lumea-n mii de făpturi, mă risipește
Atît de tare-n tot ce prin raze mă orbește,
Că inima-mi leșină, strigînd se liberează.
(*Bucuria*, în volumul *Multipla splendoare*)

Există în plus la Verhaeren o adevărată tehnică a documentării realiste. O temă fundamentală este epuizată printr-o adevărată acumulare de imagini, cuprinzînd laturi diferite ale unei realități sau probleme. În felul acesta o carte este un ciclu poetic, centrat pe o idee principală, care încearcă să epuizeze o realitate. Totul este disecat cu atenție și minuțiozitate și cu răbdare demnă de pasiunea documentară a lui Flaubert sau Zola. Această tehnică este caracteristică întregii opere a lui Verhaeren și ea este izvorul poeziei sale, chiar atunci cînd în „aspra realitate" se infiltrează fantasmele unei sensibilități obosite de nevroză — *Les Soirs* (*Serile*), *Les Débâcles* (*Prăbușirile*), *Les Flambeaux noirs* (*Făcliile negre*).

Verhaeren debutează în literatură cu volumul *Flamandele* (1883), amplu ciclu poetic de evocare a trecutului artistic al Flandrei, al peisajului flamand, al truculenței, senzualității și sensibilității unui popor întreg. *Flamandele* sînt o adevărată explozie de vitalitate, de forță etică, de neistovită sete după bucuriile elementare ale vieții, oferind acestui volum un loc aparte în ansamblul poeziei europene, la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Critica literară l-a catalogat imediat pe Verhaeren printre parnasieni și a văzut în el un discipol exuberant al lui Leconte de Lisle. Dacă prin arta perfectă a prozodiei poetice, Verhaeren denotă o apropiere de conducătorul „Parnasului", prin esența versului *Flamandele* sînt mai puțin parnasiene. Aici nu este vorba de recrearea exclusivă a unui trecut

îndepărtat, ci mai mult de caracteristicile sufleteşti ale unui popor. Evocarea trecutului (prin marii maeştri ai artei flamande) se îmbină armonios cu spectacolul prezentului.

Intenţia lui Verhaeren era de a fi credincios unei realităţi, aşa cum a fost imortalizată în *Kermessele* lui Teniers şi Jan Steen, mari maeştri ai picturii flamande. Verhaeren traduce picturalul în termenii poeziei, cuvîntul accentuînd în mod inevitabil tot ceea ce este *„ideal carnal"* (după expresia lui Verhaeren) în viaţa locuitorilor de pe malurile Escaut-ului. În acelaşi timp simfonie a simţurilor unor oameni robuşti, muncitori şi iubitori de viaţă, *Flamandele* sînt şi o simfonie a culorilor naturii, inclusiv paleta delicată şi aprinsă a epidermei feminine, pe care Verhaeren o transpune în vers ca nimeni altul.

Dacă dincolo de uriaşa dezlănţuire a simţurilor nu vedem robusteţea fizică şi morală a unui întreg popor, caracterizat printr-o infinită bucurie de a trăi (element care există în cele mai bune versuri ale lui Verhaeren), un popor dotat cu forţă fizică şi morală, atunci multe din tablourile lui Verhaeren pot apărea naturaliste, aşa cum legenda lui Ulenspiegel şi a lui Lamme Goedzak a putut apărea lui Pirmez, contemporan şi concetăţean cu Charles de Coster, o carte în care : *„Nu este nimic frumos sau sentimental ; se bea şi se mănîncă fără încetare. Un înspăimîntător monument gotic, din care muzica, aromele sfinte, idealul sînt absente. Cartea este plină de prezenţa gloatei"*. Şi aici, în *Flamandele*, este „gloata", poporul anonim, făuritorul tuturor bunurilor, a cărui existenţă Verhaeren nu o idealizează de loc. El se declară un adversar al lui G. Greuze, pictorul virtuos şi sentimental, autor de tablouri idilice, cu ţărani de operetă :

Aceşti plugari pe care Greuze sarbezi îi picta
Cu ţărănie moale-n culoare dulcorată,
Prea curăţei în straie, trandafirii, c-ar sta
Cu vesel rost — văzîndu-i — în lumea zaharată
Dintr-un salon din vremea lui Ludovic, pastele ;
Iată-i grobi, negri, aprigi cu gesturile grele.

(Ţăranii)

Poporul pe care Verhaeren îl prezintă este definit ca *„negru, grosolan şi bestial"* în spirit de frondă împotriva idilismului, pentru că în mijlocul kermessei din *Vechii maeştri,* se află chiar Teniers, Steen, Dusart, Brouwer, Craesbeke, Brakenburgh, marii creatori ai artei flamande, duşmani înverşunaţi ai insipidului, pe care cu energie îl vituperează şi Verhaeren. *Vechii maeştri* este „explozia de viaţă", care a generat pictura flamandă.

Explozie de viaţă în care, lacomi ei,
Prea vii să fie sarbezi şi ligavi, aşezară
Flamande şevalete, maeştrii, cu temei
Mari opere-ntre două beţii, voioşi creară.

(Vechii maeştri)

În *Flamandele,* alături de izbucnirea senzuală, este însă şi un elogiu al muncii. Kato, figura feminină centrală a operei lui Verhaeren, este văzută nu numai în ipostaza erosului firesc, agrest, dar şi ca muncitoare, ca îngrijitoare a vacilor dătătoare al laptelui cîntat şi el, în abundenţa şi puritatea lui.

Ţăranii lui Verhaeren, pasionaţi participanţi ai kermesselor, sînt oameni ai muncii, cucerindu-şi pîinea zilnică printr-un efort zdrobitor :

Şi vara-n legănate recolte de secară,
Sub strălucirl de aur căzînd în snopi din cer,
Iată-i sub focul aprig din zilele lungi, încinse,

Tăind în coasă grîul bogat tălăzuind,
Cu reci sudori, pe brazdele frunților prelinse,
Lăsînd pe piele dîre,-ncordatul trup mînjind.

(Țăranii)

Munca istovitoare veștejește repede frumusețea, epuizează robustețea și vitalitatea. Ei sînt, de fapt, dispăruți dintre cei vii înainte de a fi murit, astfel că sicriul închide *„lucruri"* de două ori moarte :

Și cînd la cap de viață rămîn sub uși închise,
Coșciugul cînd coboară-n pămîntul aîînat,
Pare că-nchide lucruri de două ori ucise.

(Țăranii)

Cu tot efortul nimicitor pe care-l depun, fermele țăranilor oferă tabloul sărăciei depline, dezolante :

Decembre, cînd nebunele bolți în vînt le-a dat,
In nopți de ger, pe cîmpuri, cînd neaua scînteiază,
Stau socotind bătrînii țărani, pe gînduri, sub
Mioape lămpi din care un fir de fum filează.
Bucătăria pare un gol și negru cub
In care se ia cina ; murdari, copiii, droaie,
Din resturile mesei se-nfruptă, lăcomind.
Roșcate, costelive, ling mîțele-o tigaie,
Cocoșii bat cu ciocul, un taler, ciocănind ;
Leproase ziduri prinse de igrasii. In vatră
Patru tăciuni rahitici se strîng în foc slăbit,
Decolorate flăcări jucînd pe neagra piatră.
Sub frunți, bătrînii-au vraiul de gînduri înăcrit ;
Prin anotimpi, cu toate că toți munciră-n pas,
Că fiecare trupul de trudă n-a cruțat,
Trecură ani o sută și ferma a rămas
Ca-n cap de veac — de fuse an rău sau lăudat
Același trai — dar traiul vecin cu sărăcia
Ii roade în tăcere, îi mușcă-ncet, dar greu.

(Țăranii)

La o cercetare atentă, în *Flamandele* găsim, prin urmare, nu poetul parnasian, cufundat în trecutul istoric sau în marile mituri ale umanității, ci un observator realist care, dincolo de frumusețea naturii și a oamenilor, dincolo de arzătoarea lor dragoste de viață, de senzualitatea și dezlănțuirea carnală a kermesselor, descoperă mizeria care distruge farmecul vieții. În *Flamandele* se află prefigurate cumplitele tablouri ale sărăciei satelor din *Cîmpiile halucinate*.

Evoluția lui Verhaeren de la *Flamande* la *Călugării* (1885) pare stranie. Poetul pasionat de strălucirea vieții se închide în chilia călugărului și face elogiul solitudinii monahale, al meditației religioase. Este în mod cert o izbucnire a unui fond mistic, pe care Verhaeren l-a primit prin educația sa, în spiritul dogmelor catolice. Lumea este văzută prin prisma absolutismului religios, iar arta, care în *Flamandele* era rezultatul vitalității, este văzută acum ca manifestare a unei asceze și a singurătății mistice. Locul kermesselor este ocupat de „serile religioase", ce revin mereu de-a lungul ciclului, ca un laitmotiv al contemplației puse sub semnul inspirației divine. *Flamandele* și *Călugării* sînt atît de diferite, în esența lor, încît par scrise de doi oameni, cu totul străini unul de altul. Un singur element a mai rămas comun : observația realistă. Risipind ceturile meditațiilor mistice, observatorul atent al lumii înconjurătoare descoperă în mulțimea cenușie a mănăstirilor o tipologie umană. Și astfel apar excelentele crochiuri ale tipurilor monahale („Călugărul epic", „Călugărul blînd", „Eresiarcul", „Călugărul sălbatec", „Călugărul feudal" etc.), singurele care introduc pulsația vieții într-o carte închinată unei lumi de spectre.

Călugării sînt însă începutul unui drum care, dacă ar fi continuat în același sens, ar fi făcut din Verhaeren un modest și lipsit de strălucire dis-

cipol al corifeilor simbolismului. Biografii lui Verhaeren (Bazalgette, Mockel, Zweig ş.a.) vorbesc de o criză morală a poetului, datorită unei maladii îndelungate. Oricare ar fi fost substratul acestei crize, numele ei este neîndoielnic : simbolism. Ciclurile *Serile* (1887), *Prăbuşirile* (1888), *Făcliile negre* (1890), *Vedeniile din drumul meu* (1891), aduc obişnuita recuzită a simbolismului : găsim astfel hieratismul, atmosfera cenuşie şi apăsătoare a nevrozei (din Rollinat) sau natura muribundă, în care repetarea unor imagini creează obsesii :

Crucificate, serile-n zare le surprinzi
Cum sîngeră pe mlaştini, dureri şi răni, astfel
Încît pe mlaştini, parcă, în roşii, mari oglinzi,
Ca să răsfrîngă-n chinuri martirizate seri,
Crucificate, serile-n zare le surprinzi.

(Umanitate)

Robustele femei flamande au dispărut şi în locul lor apar bătrînele îmbrăcate în negru, în mijlocul bisericilor negre, rugîndu-se unui Crist învăluit în culorile negre ale serii, cerînd izbăvirea inimii lor negre şi bătrîne (*Vecerniile*). Cerul, care în *Flamandele* reflectă culorile aprinse ale vieţii, este acum *„ars de apoteoze verzi“ (Pe nesăturate)*. Moara devine elementul unui decor de sfîrşit de lume (*Moara*), ecourile negre ale serilor sînt sfîşiate de *„Cîinii desperării“ (Nesfîrşitul)*, visul poetului nu mai este incitat de strălucirea vieţii, ci de ideia morţii *(Să mori !)*. În poemul *Dialog* apare ideea martirizării ascetice, „norma“ vieţii fiind durerea ; simţurile fiind agonice, sărutarea trebuie dată desperării. Din Baudelaire este împrumutată recuzita putrefacţiei, văzută ca perspectivă a corpului încă viu *(„Degetelor, atingeţi fruntea şi căutaţi acolo viermii care îmi vor roade, într-o zi, cărnurile, cu muşcătura lor“ — Degetele mele)*. În locul lucidităţii este elogiată nebunia (*Floare fatală*

și *Inconștiență*) și apare visul monstruos al asasinatului, al distrugerii sadice (*Asasinatul*), care ucide pînă și rațiunea (*„În rochia sa, de culoarea fierii și a otrăvurilor, cadavrul rațiunii mele plutește pe Tamisa“ — Moarta*).

În versurile lui Verhaeren atît de mult legate de pămîntul patriei, în *Flamandele*, apare dorința evaziunii către ținuturile exotice ale Orientului, halucinația Benaresului, Tebei, Babilonului, Chaldeei, cu marile lor mituri religioase. Poetul se visează un animal hieratic păzind misterele cultului, sub porticul *„unui templu negru“* din Benares, și contemplînd, *„martor impasibil și tragic“*, cerul mitologiei indiene (*Acolo*). Pasiunea budismului aprinde în imaginația sa maladivă dorința automartirizării, pînă la aflarea într-o seară salvatoare a *„păcii neantului“*.

În ciclurile *Serile, Prăbușirile, Făcliile negre*, Verhaeren a epuizat, de fapt, simbolismul și, muncitor neobosit, caută noi tărîmuri de investigație poetică. Întîlnirea poetului cu clasa muncitoare este salutară pentru opera sa. Lupta proletariatului, viziunea socialistă asupra lumii înconjurătoare, îi oferă lui Verhaeren, poet cu un fond spiritual umanist în continuă efervescență, un punct de aplicare a imensei sale iubiri și a devotamentului pentru om. Din cenușa combustiilor simboliste, pasărea Phoenix (umanismul verhaerenian, pasiunea pentru aspra realitate) renaște strălucitoare. Clasa muncitoare din Belgia îi redă poetului, în sensul adevărat al cuvîntului, văzul și luciditatea rațiunii. Verhaeren redeschide ochii asupra înfiorătoarei realități sociale a înghițirii satelor flamande de către marile orașe industriale și, în 1893 și 1895, apar cele două volume care i-au asigurat un renume mondial : *Cîmpiile halucinate* și *Orașele tentaculare*. Trebuie subliniat faptul că Verhaeren nu creează o imagine contradictorie sat-oraș. Nu este o viziune a satului idilic, căzut victimă, și a ora-

şului rapace, erou victorios. Contradicţia în lirica lui Verhaeren este între exploatatori şi exploataţi, între opulenţă, la un capăt al societăţii, şi mizerie la capătul celălalt. Degenerarea satului este un episod din marea epopee a infernului capitalist, pe care Verhaeren o realizează cu putere poetică excepţională. Cele două volume se completează admirabil, astfel că în tradiţia ediţiilor din Verhaeren a rămas obişnuinţa tipăririi lor în succesiune, deşi între aceste două volume, cronologic, se interpun altele.

Cele două cicluri alcătuiesc, în ansamblul lor, o cercetare poetică metodică a satului şi a oraşului în lumea capitalistă, aflată în plin proces de industrializare. Tehnica acumulării imaginilor cu ajutorul tablourilor succesive (văzute într-o anume ordine) este, de astă dată, de un efect considerabil, generînd o viziune panoramică a mizeriei maselor sub dictatura burgheziei.

În afară de această tehnică specifică lui Verhaeren (înrudită, după cum se vede, cu tehnica cinematografică) şi care are drept rezultat cicluri pe teme precise, realizate prin succesiunea unor secvenţe lirice, există în cele două volume amintite o simetrie, o dispoziţie geometrică a secvenţelor, adică un anume decupaj liric. Ciclul *Cîmpiilor halucinate* începe cu poemul *Oraşul* şi cu versul aforistic : *„Duc drumurile toate spre oraş“*. Cetatea tentaculară este surprinsă într-o imagine halucinantă a muncii neîntrerupte, istovitoare, a vacarmului, a *„vîntului sonor al nebuniei“* care loveşte porţile prăvăliilor, birourilor şi băncilor, a sărăciei (*„o oarbă se propteşte de zidul ca văpaia şi vinde-n cutiuţe de-un ban, lumină“*), dezmăţului şi furtului. Oraşul tentaculelor *„e caracatiţa de foc şi osuarul“*, este un *„schelet solemn“*. Imaginea satelor agonice ale Flandrei, rezultînd din tablourile succesive ce urmează, întregeşte un univers.

Ciclul *Oraşelor tentaculare* se deschide cu poemul *Cîmpia,* continuînd imaginea înspăimîntătoare a ciclului precedent.

Cu ţarcuri şi hambare cîmpia, sumbră,-adîncă,
Cu fermele cu crestele nalte, măcinate,
Cîmpia sumbră, nu se mai apără, nu poate,
Cîmpia-i sumbră, moartă — oraşul o mănîncă.

Urmează apoi secvenţele oraşului, reconstituirea aceluiaşi univers al exploatării, în alte imagini.

Geometria lirică verhaereniană rezultă şi din alt procedeu. Fluxul liric este punctat din loc în loc de momente fixe meditative, satirice, fantastice etc., repetîndu-se de-a lungul ciclului. Verhaeren creează în felul acesta laitmotivuri, imagini obsesive care măresc emoţia poetică. În *Călugării,* fluxul liric era punctat de „serile religioase", în *Cîmpiile halucinate* de „cîntecele de nebunie", în *Oraşele tentaculare* de „statuile" reprezentînd „strălucirea" burgheză, multe din ele cu un admirabil caracter satiric.

Pentru a cuprinde disoluţia satului flamand, Verhaeren a ales motivul halucinaţiei, la hotarul dintre real şi fantastic. Sărăcirea aşezărilor rurale a golit satele şi a epuizat natura altădată bogată. Oamenii rătăcesc din loc în loc, alungaţi de spectrul foamei :

Tăcuţi, hoinari,
Bat veacul drumurilor mari ;
Din cînd în cînd,
Din veşnicie par drumari,
Le merg în pas, îi urmăresc
Căruţele-n convoi ce năzuiesc
Către cătune-n ulicioare,
Căruţele scîrţîitoare
Cu veşnic ţipăt ce-o jeli
Noapte şi zi,
Din osii către veşnicii.

(Cîmpiile)

În jurul fermelor mizere vegetația a dispărut :

Nu-i primprejur verde trifoi, nici lucernă-nroșită,
Nici in, nici grîu, nici muguri și-ncolțiri ;
Copacul spart de fulger a încremenit
Inalt, la pragul putrezit,
Ca o năpastă zugrăvită.

(Cîmpiile)

Apele stagnează, unele au secat, și pretutindeni se desfășoară „cîmpiile halucinate", locuri ale dezerțiunii, din care viața începe să dispară, străjuite de un soare *„alb ca și foamea"*, bîntuite de miasmele mlaștinilor și în care rarele colibe par *„animale cuprinse de teamă" (Febrele).* În locul mulțimilor muncitoare, cîmpiile pustii sînt străbătute de cerșetori, apariții spectrale în consens cu peisajul dezolant. Ei sînt *„spaima și misterul"*, iar cîrja lor este limba clopotelor mizeriei, care *„sună a moarte pe pămînt" (Cerșetori).* În *Kermessa* este un spectacol trist a ceea ce în *Flamandele* era erupția vitalității și bucuriei populare. O flașnetă cîntă obsesiv un cadril sălbatic în fața unei piețe goale :

Nimeni din sate-nvecinate
N-a alergat ;
Staule goale, buzunare secate,
Nimic, doar moartea, foamea, prin
Dulapul unde pîinea-și țin
Mizeria le strînge-n clește
Satele se privesc cîinește
Și între tineri îndrăgiți
Veriga o desface sărăcia
Și-n zilele cu pași grăbiți,
În burg, răzniți,
Din îndoieli închiagă sihăstria.

(Kermessa)

În poemul *Flagelul*, Moartea bea sînge la cabaretul „Trei sicriuri". Mulțimea nefericită cere îndurare aceleia pe care o numește *„Notre Mère la Mort" („Maica noastră Moartea")*. Dar moartea beată nu mai este capabilă să înțeleagă nimic. Nici rugămintea pe care i-o face Fecioara Maria de a-i cruța credincioșii, nici ruga lui Isus și nici intervenția lui dumnezeu. Beată de sînge, învăluită în zdrențele unei mantile roșii, purtînd un bicorn în care stă înfiptă o pană, încălțată cu cizme lungi pînă la genunchi și călare pe fantoma unui cal alb, Moartea înaintează în fruntea unei mulțimi care o urmează supusă. Tabloul simbolic pregătește, în compoziția lui fantastică, halucinanta imagine a realității din *Plecarea*, amplu episod al exodului populației rurale sărăcite, împrăștiind spaimă și dezolare. Imensul convoi este privit pictural, de la detalii și pînă la ansamblu.

Cu cîini și mîțe în alai,
Cu pasărea în colivie,
C-un singur mijloc pentru trai:
Să soarbă chin turbînd pe glie;
Cum inima mucegăi,
Cei de pe-aci
Lăsînd culcușu-n zarea gri
Se duc prin seara ce-i sorbi.

Femeile încurcă-n fuste
Ciorchinii de copii zbierînd,
Împiedicați, împiedicînd;
Bătrînii, ochi apoși, spre puste
Întorc, să vadă-ncețoșați
Cu un amar rămas, fixînd
Posomorîtul colț de glie
Mușcat de ploi, de vijelie.
Mușcat de ger.

Convoiul este înghițit de orașul monstruos și în poemul *Cîmpia* cu care se deschide ciclul *Orașelor*

tentaculare, destinul maselor rurale sărăcite este prezentat în toată aspra lui realitate. Oamenii au devenit piese indiferente în imensul angrenaj al molohului industrial, care grăbește și desăvîrșește uzura fizică și morală :

Sub mari hangare-n răsuciri
Nopți, zile-n șir,
Lipsiți de aer, nedormiți,
Oameni trudesc, lipsiți de soare :
Bucăți de viață-n marele-angrenaj,
Bucăți de carne prinse cu aspră iscusire,
Bucată cu bucată, etaj după etaj,
Din cap în cap în nemăsurată răsucire ;
În ochii lor mașinile și-au strămutat privirea,
Își încovoaie trupul întreg după măsuri
Impuse de toți ochii din fier și din oțel
Și mîinile aleargă pe mari claviaturi
Cu sutele de fuse, cu fuse răsucite,
Mîini repezi, degete grăbite
Sleite sînt
În greu frămînt,
Cum pe materia vorace
Își lasă-n grabă, fiecare
Și roșii stropi de sînge și urme de turbare.

Exprimarea poetică a dezumanizării insului în capitalism este remarcabilă. Omul a devenit o mașină care se ruinează mai repede decît metalul, dar grija stăpînului mijloacelor de producție e orientată către metal și cîștig, nu către om. Verhaeren se numără printre puținii poeți care au oferit expresie lirică unuia dintre cele mai zguduitoare fenomene sociale : omul devenit obiect de trafic și simplu instrument în complicatul mecanism de produs aur pentru exploatatori al capitalismului.

Spectacolul orașelor tentaculare este tragic, nu prin solitudinea și dezerțiunea satului, dar prin suferința cotidiană a unor mase umane uriașe. Uzina

se înalță mîndră, sclipitoare, într-un cartier ai cărui locuitori sînt famelici și duc o existență sordidă. Străzile cunosc plimbarea tăcută a prostituatelor, femei *„cu sufletul în doliu"*, catedrala este plină de mulțimile zdrobite de amărăciune și mizerie :

O, aceste gloate, aceste gloate,
Și chinul și mizeria ce le străbate !
Și iată bieții oameni din fundături pălite,
Cu brațele întinse, ca niște cruci barînd
Umbra ce doarme neagră-n capele-ncremenite.

O, aceste gloate, aceste gloate,
Și chinul și mizeria ce le străbate !

Și aceste trupuri stoarse și inimi despicate
Și jalnicile inimi de văduve în care
Curg lacrimile-n ploi amare
Fără sfîrșit, de ani și ani.

(Catedralele)

Alături de mulțimea zdrobită care în religie caută soluția iluzorie a fericirii, stau *„marii burghezi de drept divin, care și-au construit pe ideea de dumnezeu casa cîștigului lor"*, stau epitropii *„masivi și moi"*, armatorii ale căror vase străbat mările, justificîndu-și prin rugă exploatarea. Ideea *„marilor burghezi de drept divin"* este excelentă și sugerează cu finețe rolul religiei, de opium pentru mase și instrument al exploatării. Tot atît de sugestivă este paralela, care se impune, între *Catedrală*, monument al credinței religioase, și *Bursa*, care e *„auru-n statuie-n întunecimi fierbînd"*. Iată spectacolul jocului de bursă cu imaginea ascensiunilor și prăbușirilor, cu mulțimea burgheză înnebunită, speculînd averi și vieți umane (*„unul visează cinic cum un trăsnet ucide un popor în cap de lume"*), cu atmosfera încinsă și halucinantă, în care intră calcul rece și anxietate, teroare, trădare și ură, furturi și asasinate, sinucideri și escrocherii, distrugere și

glorie, tot ceea ce comportă teribila *„furie a aurului"*. Compoziția creată de Verhaeren are grandoare și o mișcare impetuoasă, tragicul și satiricul îmbinîndu-se într-un efect cu totul deosebit.

Stăpînul aurului este imortalizat într-o *Statuie*, memorabilă prin precizia trăsăturilor, implicînd o întreagă caracterologie, extrem de clar exprimată :

Pe marmora tăiată în bloc ca să ridice
Bogatul pîntec, talca țîșnind, bărbia grea,
Zidite-s ura, spaima, sub fruntea ce boltea,
Și pumn cumplit, în două, potrivnici să despice.

. . . . . .

El se simțea puterea, strînsoarea ce deprimă,
Pe rînd, viclean, crud, rece și disprețuitor
Și cînd suia-n mîndrie deasupra tuturor
Nu ajungea cu fruntea decît pînă la crimă.

(O statuie)

Dacă lumea burgheză este văzută cu un ochi critic lucid și cu neascunsă ostilitate, dragostea imensă pe care Verhaeren o arată maselor oprimate nu se ridică pînă la înțelegerea clară a destinului revoluționar, constructiv, al proletariatului. Verhaeren asistă la mari acțiuni de masă, cu caracter net revoluționar, prin care cei care muncesc își revendică drepturile. Din toată epoca de lupte muncitorești pe care poetul o străbate, el extrage o imagine diformată, grevată, în mod clar, de influența ideologilor reformiști ai mișcării social-democrate belgiene. În poemul *Revolta* (din volumul *Orașele tentaculare)*, care nu este de neglijat prin puternica expresie a urii populare împotriva exploatării, mișcarea maselor este văzută ca o izbucnire anarhică, distrugînd totul în calea ei, fără alegere. Răspunsul proletar împotriva exploatării este pentru Verhaeren : *„sărbătoarea sîngelui, care se desfășoară prin teroare, în flamuri de bucurie"*. Poetul imaginează un fel de kermessa a

sîngelui *„în care oameni trec roșii și beți"*, distrugînd totul în calea lor. El admiră fără rezerve *„puterea profundă și fatală, care se urnește"*, admirație nocivă însă înălțimii ideilor sale sociale, pentru că Verhaeren se pasionează în mod indistinct pentru orice forță. În poemul *Ideile* el face atît elogiul puterii oprimaților *„în zilele de violență și ferocitate"* cît și elogiul puterii *„ferme și lucide"* care supune mulțimile suverane *„jugului de aur"* în care vor fi înlănțuite. Acest entuziasm pentru orice constituie o manifestare a puterii va aduce serioase prejudicii ideologice unui ciclu liric ca *Forțele tumultuoase.*

Ciclul *Orașele tentaculare* nu se termină în atmosfera agonică a *Cîmpiilor halucinate.* Poemul *Către viitor,* care încheie viziunea asupra orașului, este plin de încredere în progresul umanității, prin descoperirile științei și prin lupta omului pentru cucerirea unor legi mai bune ale drepturilor și datoriilor. Viitorul este al marilor industrii, al orașelor, concentrînd în cuprinsul lor o întreagă umanitate, *„forță roșie și lumină nouă"*. Verhaeren este într-adevăr un poet citadin, în cel mai bun înțeles al cuvîntului, dublat de un cercetător al fenomenelor sociale, care nu ajunge însă la deducții putînd fi validate științific.

Înainte de a ne opri asupra ciclului meditativ al liricei lui Verhaeren *(Forțele tumultuoase, Multipla splendoare)* nu putem trece, fără a le semnala valoarea, peste volume cum sînt : *Satele iluzorii* (1894) și *Chipurile vieții* (1899).

Satele iluzorii continuă, în altfel, atmosfera *Cîmpiilor halucinate.* Agonia satului a fost văzută acolo cu ochiul documentaristului, înregistrînd cu exactitate și minuțiozitate realistă aspectele unei mari drame sociale. Volumul *Satele iluzorii* este construit tot pe drame zguduitoare ale satului, tratate însă în maniera unor balade impregnante de fantastic, amintind prin detalii și atmosferă de poves-

tirile lui Edgar Allan Poe. Personajele dramatice ale acestor balade exprimă mari simboluri ale vieții. Este o continuare a simbolismului verhaerenian, dar într-un sens diferit de experiența sa simbolistă anterioară. *Satelor iluzorii* li s-ar putea aplica definiția de simbolism legat de viața reală zilnică, gîndită de Ovid Densusianu ca o caracteristică a întregii opere a poetului.

Balada *Luntrașul,* dramă a muncitorilor pe întinsul mișcător al Escaut-ului, are un caracter halucinant. Luntrașul ținînd în dinți o trestie verde, vîslește cu disperare împotriva curentului, chemat de o voce misterioasă de dincolo de cețuri. Valurile sălbatice îi rup o vîslă. Luntrașul își dublează eforturile cu vîsla rămasă, dar furtuna îi rupe cîrma. Cu priviri iluminate luntrașul caută să străpungă *„spațiul halucinat"*, pînă la glasul dureros care-l cheamă *„sub cerurile reci"*, și vîslește cu disperare, dar și cea de-a doua vîslă se frînge. Finalul surprinde, prin soluția neașteptată a dramei :

Cu brațele de plumb căzu
Luntrașu-n luntre și stătu
Că șalele-n zadar zdrobise ;
Tîrîtă, barca se lovi ;
Spre țărm în urma lui privi ;
De lîngă țărm nu se clintise.

Ferestre și cadrane cari
Țînteau prin ceață ochii mari
Sfîrșitul încordării lui văzură .
Însă luntrașul dîrz, bătrîn,
Păstrează încă, peste vremi, n-o pierde,
Strînsă-ntre dinți trestia verde.

(Luntrașul)

Léon Lemonnier, în *Edgar Poe et les poètes français* (*E. P. și poeții francezi* [1]) vede în *Luntrașul*

[1] Editions de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1932.

filiația cu *O coborîre în Maelstrom* a lui Poe, prin zguduitoarea halucinație acvatică. Dar dacă la Poe proiecția fantastică domină înțelesul, la Verhaeren halucinatorul vehiculează un mesaj clar, ce revine de altfel și în balada *Pescarii.*

Luntrașul navighează cu disperare către o viziune de dincolo de cețuri, de care nu se poate apropia pentru că nici nu a părăsit țărmul. Constatarea îl prăbușește pentru moment, dar continuă să păstreze în dinți *„trestia verde"* a speranței. Luntrașul s-a istovit într-un zadarnic efort individual după o himeră, sau după un ideal cețos, a cărei aspirație nu-l părăsește.

Ideea zădărniciei efortului individului este exprimată cu pregnanță în balada *Pescarii.*

Într-o atmosferă apăsătoare (în mijlocul pestilențelor și sub lumina spectrală a unei *„luni moarte și-ngropate-n cer")* bătrînii pescari stau aplecați asupra năvoadelor. *„Fiecare pescar muncește numai pentru sine"*, fără a se ajuta unul pe altul *„în muncile lor fraterne"*. Rezultatul :

Culege-ntîiu-n ochiuri de plasă cum o strînge
Plevușca doar, mizeria din sînge ;
Iar celălalt cum plasa dă ocoale
Din fund de măluri, boale ;
Și vîrșile-și desface
Ca deznădejdile să-i joace ;
Iar ăstălalt culege-n aiurări
Epavele de remușcări.

Și urmează reflecția poetului :

Sînt despărțiți în brume-adînci,
Stau cot la cot, dar nu se văd
Cu brațele-amîndouă frînte
Și munca lor e-al lor prăpăd,
Spuneți, în noapte, dacă s-ar striga
În glasuri mîngîiere ar afla ?

În meditația sa socială Verhaeren este pasionat, prin urmare, de munca marilor colectivități umane și visează la un efort colectiv, singurul în stare să pună capăt suferinței maselor. Aspirația sa, în sensul progresului social, și marea sa iubire pentru cei care muncesc, este impresionant exprimată în marele poem *Faurul*, emoționant prin portretul moral desenat în linii viguroase. Fierarul e un uriaș prin duritatea muncii, dar mai ales prin dimensiunea visurilor sale :

Și faurul a cărui nădejde-i e secure
Spre îndoieli și spaime cu un tăiș sticlit
În față vede parcă deslușit
Acele vremi în care balsamuri noi și bune
Pe lumea cumpănită și pașnică vor pune :
N-o să mai fie om, pentru om, turbatul lup
Care-și deschide calea cu aprigi colți ce rup ;
Iubirea cu putere necunoscută încă
În goliciunea milei și în blîndețe-adîncă,
Va duce bucurie și celor resemnați
Vor fi mari saci de aur și sînge răsturnați ;

Și într-o seară-ncinsă de roșia dreptate
S-or prăbuși cocioabe, tejghele, bănci, palate ;
Lumina vieții simple, — trufia-nlocuind,
Călăuzi-va omul spre mari virtuți suind
Un suflet fără pată în marea nemurire
Cu viața trecătoare spre toți, în dăruire.

Faurul este una dintre piesele memorabile ale liricei lui Verhaeren, mai ales prin aspirația către un ideal socialist.

Volumul *Chipurile vieții* este important ca anticipare a tripticului filozofic verhaerenian : *Forțele tumultuoase, Multipla splendoare, Ritmurile suverane.*

În *Chipurile vieții* vitalitatea flamandă se înalță pînă la înțelegerea marilor forțe naturale ce generează viața și o călăuzesc pe un drum al progre-

sului neîncetat. În acest sens nu ne uimește faptul că volumul se deschide cu un imn închinat „Bucuriei", putere primordială pentru Verhaeren, generatoarea optimismului său social. Alături de *Bucurie*, poemul *Pădurea* este revelator pentru comuniunea lirică a poetului cu umanitatea. De aici chemarea : *„Multiplică-te și te dăruie ; desfă-ți ființa-n milioane de ființe"*.

În poemul *Mulțimea* regăsim vechea emoție a poetului în fața uriașei prezențe a masei :

Simți izbucnind cu foc înalt în mine
Și-n mii de inimi inima mea în răspîndire !

În mulțime Verhaeren aude *„sălbatecul apel al forțelor unanime"*. Și dacă în aceste *forțe unanime* se profilează o idee filozofică cețoasă și deficientă, puternic, vibrant de dragoste pentru mase, pentru puterea și destinul poporului este îndemnul final :

Precumpănește-ți viața destinelor asemeni
Pe care gloata, fără ca să știe
Le trîmbițează-n noaptea bătînd cu spaima-n cremeni.
Ce va fi mînie, dreptul sau sacra datorie,
Ea, singură, profund presimte ;
Se-ncoardă universul cu laturi cunoscute
Cu miile-i de pricini de nimenea știute,
Cu fiece sforțare spre viitor făcută :
Roșie, tragică spre zare

. . . . . .

Ceas crucial, cu lumile-n schimbare,
Cînd ce-a fost sfînt și drept, ciudat apare,
Cînd către culmea altu-i crez mergînd
Mulțimea pe mînia ei stăpînă,
Durerile-i de veacuri tot socotind, le-adună
Cu noul drept pe blocul puterii ei urcînd.

(Mulțimea)

De la începutul activității sale poetice, exista în lirica lui Verhaeren o mare apropiere între poet

și poporul său, între poet și umanitate. Exista de asemenea înclinarea către viziunea panoramică a lumii și meditația asupra splendorilor universului nu în accepția lor peisagistică, ci sub aspectul filozofic și etic. Asemenea tendințe devin dominante în poezia lui Verhaeren, la începutul secolului nostru, și se manifestă în volumele amintite, pe care le vedem alcătuind un triptic filozofic : *Forțele tumultuoase* (1902), *Multipla splendoare* (1906), *Ritmurile suverane* (1910). Verhaeren scrie acum poeme de amplă respirație umanistă, străbătute de o mare pasiune pentru măreția ideilor sociale și filozofice care afirmă progresul social al omenirii.

Verhaeren umple, la începutul secolului al XX-lea, golul poetic lăsat prin dispariția lui Whitman. Poezia sa nu este whitmaniană prin imitație, ci prin înrudire a două spirite superioare.

Filozofia umanistă, proprie lui Verhaeren, e definită excelent prin versul aforistic : *„Il faut aimer, pour découvrir avec génie“ („Trebuie să iubești, pentru a descoperi cu puterea geniului“).* Verhaeren, plecat de la erosul simplu, impresionant prin forța simțurilor și vitalitate, din *Flamandele,* ajunge acum la culmile iubirii de umanitate :

Întinsa lume, omu-l iubesc și-acea putere
Ce omului și lumii o-ntorc cînd o primesc.
(Într-o seară)

Ideii de iubire umanistă i se asociază sentimentul că meditația filozofică asupra lumii este făcută de un om nou, anticipînd prin exactitatea și orizontul larg al gîndirii, timpuri viitoare :

De lume, de noi înșine îmbătați, aducem
În lumea învechită inimi de oameni noi.
(Fervoarea)

Iată de ce, alături de elogiul artei, al iubirii, al oraşelor, cultelor, orelor creatoare, utopiei, sau al pămîntului, gînditorilor, trupului omenesc, ideilor, efortului uman, cuceririlor făcute de către om, aflăm în *Forţele tumultuoase* splendidul poem închinat „Ştiinţei", forţa care permite operaţia magică a anticipării :

Acum cînd calea vieţii-i deschisă, uriaşă,
Fără întortocherile sumbre, cînd privind,
Tu vezi pornind puternic, în slavă strălucind
Elanul unui secol care-a ieşit din faşă.

Noi, strigătul lui Faust îl părăsim. Aşa
De naltă străluceşte pe frunţi mîndria care
Ne-nlăcărează viaţa şi îndoiala moare,
Şi-n pasul vremii credem ce alţi-or şti cîndva. [1]

După ce a parcurs lumea înconjurătoare şi a fixat în vers marile ei frămîntări şi imensele-i frumuseţi, Verhaeren străbate, pasionat, universul ideilor progresului uman, relevîndu-le grandoarea, farmecul cuceritor pe care-l răspîndesc. În cadrul liricii gnostice, meditative, se şi cuvine de atras atenţia asupra unor laturi ceţoase, mai puţin clare în sensul progresului umanităţii, pe care această lirică filozofică le prezintă.

În fervoarea pentru mari şi avîntate generalizări, Verhaeren pierde uneori ponderea critică, atît de preţioasă în viziunea sa asupra lumii capitaliste, de exemplu. Căutînd *„forţele tumultuoase"*, care oferă lumii nu numai *„necuprinsa splendoare"* dar şi direcţia ei continuu ascendentă, Verhaeren ajunge la ideea egalizatoare şi nefericită, că toate puterile, indiferent de natura ţelului lor, concură la atingerea marelui ideal progresist al umanităţii.

[1] Traducerile din Verhaeren, ale textului de faţă, sînt datorate poetului Radu Boureanu.

Punerea pe același plan, în problema progresului uman, a exploataților și a exploatatorilor, vădește o influență a concepțiilor reformiste ce urmăresc să șteargă diferențele de clasă, să atenueze conflictele sociale în favoarea lumii asupritorilor. În acest sens, unul dintre cele mai nefericite aforisme ale lui Verhaeren, asupra căruia poetul insistă, nu lasă nici un dubiu : *„Forța și viața sînt dincolo de adevăruri și erori“ (Eroarea,* în *Forțele tumultuoase).*

În volumele tripticului său filozofic, aflăm nu numai o mare pasiune pentru inefabilul ideilor, dar și o dramă interioară a gîndirii lui Verhaeren, la care poetul nu a fost sensibil, și anume, ciocnirea dintre umanismul socialist și falsul umanism burghez ; contradicția de neîmpăcat dintre direcția într-adevăr ascendentă a vieții și forțele care o împiedică.

Versurile lui Verhaeren au captivat cele mai strălucite sensibilități și inteligențe. În biblioteca lui Lenin, din ultima sa casă, de la Gorki, am aflat cu emoție cîteva volume din Verhaeren, în obișnuita lor ediție de la „Mercure de France“. În amintirile despre Lenin, N. K. Krupskaia, tovarășa sa de viață, notează că Vladimir Ilici *„citea cu nesaț, în nopțile de insomnie, pe Verhaeren“.*

În nopți intense de meditație asupra destinelor lumii, visătorul poet al unei umanități mai bune și genialul ei constructor se întîlneau pe albul sfîșiat de cadența versurilor al unei cărți de poezie. Este una dintre excepționalele recomandații, de care un poet a avut parte vreodată.

LU SIN

Mașina înainta spre sudul Pekinului, pe bulevardul larg, care merge de-a lungul fostei „Cetăți interzise" (Țe-Kin-cen), cu zidurile acoperite de mortar violet (*Țe* înseamnă violet), teritoriu în care pe vremuri nu pătrundea decît familia împăratului și cei mai înalți demnitari ai Împărăției Soarelui, astăzi transformat într-un uriaș muzeu al splendorilor artei chineze. Am trecut de poarta Șien — încremenită în depărtata ei medievalitate, cu turnuri de pază enorme, cu contraforturi ridicate pentru milenii și metereze menite să o facă inexpugnabilă — și mașina a intrat brusc într-o rețea de străzi înguste și înțesate cu dughene, expunînd privitorului direct în stradă cele mai variate produse ale Extremului Orient, străzi făcute parcă și mai înguste prin fîlfîirea miilor de fanioane verticale din mătase, hîrtie sau bambus, purtînd inscripții care recomandau mărfurile negustorilor. Ajunsă într-o mică piață circulară, mașina s-a oprit. Străzile făceau aci loc unor ulițe improprii pentru trecerea vehiculelor întrecînd lățimea unui om. Împreună cu ghidul de rigoare am pătruns în ulița Și-San-Tian, nesfîrșită înșiruire de ziduri reci, cenușii, întretăiate de porți mici, încadrate, unele din ele, cu splendide sculpturi în lemn sau piatră. Ne aflam în plin Nan-cen, construit, ca și o bună parte a Pekinului de astăzi, în secolul al XV-lea, după indicațiile arhitectonice ale împăratului Yon-lo (1403—1424) din dinastia Min. Ima-

ginat de o minte obişnuită cu grandoarea spaţiilor infinite, pasionată de echilibrul dogmelor şi canoanelor, Pekinul e alcătuit din patru oraşe, clădite unul într-altul în cadrul unui patrulater enorm. Ameţitor ca întindere, Pekinul e un oraş care, în partea lui veche, nu se ridică spre cer dincolo de înălţimea de nouăzeci şi nouă de picioare pentru că dincolo de această altitudine cerul, conform unei vechi superstiţii, ar fi străbătut de spirite care nu trebuie stingherite în excursia lor invizibilă. Dacă porneşti din centrul oraşului („Cetatea interzisă"), oraşul chinezesc este cu totul exterior. Supuşii împăratului trebuiau să locuiască la o mare distanţă de suveranul lor. Aceasta nu-i împiedica însă să-şi facă din fiecare casă o „Cetate interzisă". Îndărătul micilor porţi ferecate şi al zidurilor de nepătruns, se află un rînd de curţi interioare, fiecare închisă la rîndul ei între ziduri, casa propriu-zisă fiind la o distanţă apreciabilă de poartă. Locuitorii vechiului Pekin trăiau într-o lume asaltată nu numai de spirite, dar şi de violenţa oamenilor răuvoitori, de aceea fiecare casă este o fortăreaţă pregătită să se apere prin mijloace proprii de orice invadator posibil.

*
* *

La fel este construită şi casa de la numărul 21, din uliţa Şi-San-Tian, unde se află muzeul memorial închinat lui Lu Sin. Aici a trăit acest Gorki al Chinei între 1918 şi 1926, şi de aici, din forfota Pekinului medieval, şi-au luat zborul, spre întinderile Chinei şi ale lumii, unele din cele mai subtile şi îndrăzneţe idei despre artă ale secolului nostru.

Casa poartă amprenta arhitectonică a stilului Min, cu un corp de locuit, în fund, şi corpuri destinate dependinţelor, pe laturi, în cadrul unui mare dreptunghi.

Casa în care a locuit una din cele mai strălucite minți ale Chinei contemporane arată privitorului un interior extrem de modest, de intelectual sărac, care din truda lui și a condeiului reușise să-și asigure un pat (de tipul celor de campanie), o masă de scris și un dulap pentru cărți. La capătul unui lustru, de cînd am vizitat această casă memorială, nu mi-a rămas altceva decît imaginea unei sărăcii demne și cărțile înțesate în biblioteca-dulap a scriitorului, în care literatura europeană era într-o proporție impresionantă. Romain Rolland și Barbusse erau aici în vecinătatea lui Gorki și Dreiser, a lui Thomas Mann și Bernard Shaw. Numere din revista *Europe* și din vechea *Commune*, a fostei asociații revoluționare a scriitorilor Franței, arătau comunitatea de idei a scriitorului cu spiritele avansate ale epocii.

Aici, în micul muzeu închinat amintirii lui Lu Sin, am cunoscut-o pe Siu Kuan-pin, tovarășa de viață a marelui scriitor și editoarea plină de scrupul a imensei sale opere, strînsă în douăzeci de volume și încă incompletă. Editoarea și martora apropiată a avatarurilor existenței lui Lu Sin ne-a oferit un bogat material informativ și documentar asupra vieții și operei autorului *Adevăratei povești a lui A Q*, pe care în bună măsură se bizuie și rîndurile de față. Îi sîntem prin urmare profund îndatorați și nu putem omite informația, extrem de prețioasă pentru literatura noastră, pe care tovarășa Siu Kuan-pin ne-a oferit-o, și anume că printre extrem de numeroasele traduceri din literatura europeană, pe care Lu Sin le-a făcut, se află și o tălmăcire din Mihail Sadoveanu, realizată prin intermediul unui text german. Lucrarea sadoveniană asupra căreia s-a oprit pasiunea pentru literatura bună a lui Lu Sin este *Cîntecul de dragoste*. Faptul este emoționant, și pătrunderea numelui lui Sado-

veanu în imensitatea Chinei, în jurul anului 1930, prin intermediul lui Lu Sin, ne apare ca o anticipare în timp a călduroasei amiciții romîno-chineze de astăzi.

* * *

În personalitatea lui Lu Sin sînt reunite valorile intelectuale ale unui creator de geniu — reformator îndrăzneț al unei literaturi care numără peste treizeci de secole de existență — cu ardoarea militantului pentru idealul comunismului. Valoarea operei sale este de necontestat și am găsit-o relevată chiar în acele istorii ale literaturii chineze elaborate în Occident, care nu vădeau nici o simpatie deosebită pentru cauza socialismului.

Înnoitorul culturii chineze contemporane s-a născut la 1881 în orașul Saoșin, într-o familie de mici moșieri scăpătați, cu preocupări intelectuale. Saoșinul se află în provincia Cețzian, într-una din cele mai fermecătoare așezări naturale din China. Nu departe de Saoșin se află Hanciou, „raiul Chinei" cum mai este numit, un fel de Veneție chinezească, în care, oriunde te-ai îndrepta, cerul se reflectă în permanență în oglinda nenumăratelor ape. În plus, Saoșinul este și un centru renumit al culturii populare chineze, leagăn al teatrului popular, cunoscut sub numele de „opera din Saoșin", al romanelor și povestirilor populare și al gravurii chineze. Tablourile tradiționale de Anul Nou, care au o enormă răspîndire pe tot întinsul Chinei, sînt un produs al Saoșinului. Pentru a completa imaginea acestui mic eden provincial ar trebui să mai adăugăm că Saoșinul este vestit prin vinul său, licoare atît de prețuită, încît ea singură alcătuiește aproape un capitol al liricii clasice chineze.

Lu Sin, născut în acest oraș al sudului generos și feeric, este și el un sudic prin statură și temperament. Omul acesta mic de stat a adunat în vîrful penei sale toată esența vie și vibrantă a sudului, transformînd lumina abundentă, asupra căreia a deschis și a închis privirile, într-o vervă polemică rar întîlnită în literaturile lumii. Comorile sudului au constituit substanța primordială a *țza-kan*-urilor și *țza-ven*-urilor sale, cuprinzînd peste șase volume ale operei complete, forme subtile de eseistică, cu un caracter puternic meditativ, cărora Lu Sin le-a dăruit nu numai finețea sentimentelor și ideației sale, dar și căldura conștiinței sale militante.

Numele adevărat al scriitorului este Cijou Șu-jen, și pseudonimul Lu Sin (alcătuit din particula maternă *Lu)* e folosit pentru prima dată în 1918, cînd în revista *Tineretul nou* apare celebrul *Jurnal al unui nebun.*

Viitorul scriitor și revoluționar arată de mic aptitudini intelectuale uimitoare. Studiul clasicilor chinezi, pe care el îl întreprinde de la vîrsta de șase ani, stă mărturie unei precocități excepționale. În plus, soarbe cu aviditate istoria și legendele epocilor Tan și Sun, este interesat de tradiția intelectuală a Saoșinului, colecționează gravuri și își încearcă talentul și în această direcție. Copilăria se scurge liniștită pînă la vîrsta de treisprezece ani, cînd familia trece prin drame, care-i nimicesc, o dată cu baza materială, și calmul de pînă atunci. Bunicul său, înalt funcționar de stat la Pekin, este aruncat în temniță prin intrigi de curte, și averea familiei, lipsită de susținătorul ei principal, se destramă. Tatăl lui Lu Sin cade greu bolnav, și cămătarii, telalii, farmaciștii și doctorii absorb repede bruma ce-a mai rămas din bunăstarea trecutului. În memorialistica extrem de bogată a prozatorului tristețea adolescenței sale chinuite va reveni nu o dată. Perioada acesta l-a afectat atît de mult, încît o aflăm sub formă de mărturie directă și în prefața

volumului *Chemare la arme* : „*Copil fiind* — scrie Lu Sin — *cîțiva ani de-a rîndul mă duceam aproape zilnic la cămătar și la spițer. Nu-mi aduc aminte cîți ani aveam pe atunci, dar știu că abia ajungeam pînă la jumătatea tejghelei cămătarului și că eram la fel de înalt cît tejgheaua dughenei cu doctorii. La cămătar duceam boarfe, fleacuri, apoi, după ce banii îmi erau înmînați cu scîrbă, dădeam fuga la spițer să cumpăr doctorii pentru tatăl meu, care zăcea bolnav de multă vreme. Întors acasă, mă așteptau o mulțime de treburi, care nu-mi lăsau nici o clipă de răgaz, căci doctorul care prescria rețetele tatii fiind un medic renumit obișnuia să folosească leacuri rare : rădăcini de aloe scoase din pămînt iarna, trestie de zahăr ținută trei ani la îngheț, greieri gemeni,* pindimu... *Numai doctorii rare, foarte greu de găsit. Și tata se topea din zi în zi, văzînd cu ochii, pînă cînd, în cele din urmă, își dădu sfîrșitul.*“ Episodul este evocat și în schița memorialistică *Boala tatii.*

Rămas orfan, copilul devine cap al familiei și trebuie să-i procure cele necesare unei existențe mai mult decît modeste. Muncește el, muncește mai ales și mama lui, căreia îi va păstra în permanență o adevărată venerație. Printre profesiunile pe care le străbate, temporar va fi și aceea de băiat de prăvălie, într-o cîrciumă sordidă, ipostază în care apare în nuvela *Kun I-tzi.*

În prefața volumului *Chemare la arme*, rememorîndu-și adolescența chinuită, Lu Sin notează undeva : „*Cred că cei care scapătă, care se cufundă în sărăcie ajung cu timpul să înțeleagă cum arată lumea în realitate*“. Mizeria este însă pentru copil o înfiorătoare școală a vieții, a cărei dispariție Lu Sin o va dori cu ardoare. De aceea, în strigătul patetic cu care se termină *Jurnalul unui nebun* : „*Salvați cel puțin copiii ! Salvați copiii !*“ nu se poate să nu intuiești toată groaza față de copilăria chinuită răscolită de amintiri indelebile.

La vîrsta de paisprezece ani, avînd în buzunar numai opt *iuani*, pleacă la Nankin, pentru a studia. Se înscrie la Şcoala navală, pe urmă trece la Şcoala de mine, pe care o urmează timp de patru ani. Dar în orele libere continuă studiul filozofiei şi al literaturii. Este epoca în care intelectualul chinez face cunoştinţă cu filozofia şi sociologia europeană, prin intermediul traducerilor lui Ien Fu, fost elev al unei şcoli navale din Anglia. Lu Sin este pasionat şi el de *Evolution and Ethics and other Essays (Evoluţia şi morala şi alte eseuri)* a lui Thomas Huxley, prieten şi adept al lui Darwin, de *On Liberty (Despre libertate)* şi *System of logics (Sistemul logicii)* de Stuart Mill sau *Inquiry into the Nature and Cause of the Wealth of Nations (Cercetare asupra naturii şi cauzelor avuţiei naţiunilor)* a lui Adam Smith. Trebuie adăugat că traducerile lui Ien Fu erau făcute în vechea limbă venian a textelor clasice şi nu erau accesibile prin urmare decît unui număr restrîns de intelectuali, dar cu ajutorul lor Lu Sin descoperă darwinismul, care va fi călăuza lui intelectuală în perioada tinereţii şi, iniţiindu-se în tainele sociologiei, se pregăteşte de fapt pentru a primi, în viitor, marile adevăruri istorice ale marxism-leninismului. În acelaşi timp, el citeşte cu pasiune traducerile lui Lin Şu [1] din literatura europeană. Acest Lin Şu a fost un adevărat fenomen. Nu a cunoscut niciodată vreo altă limbă decît chineza, dar, spirit însetat de cunoaşterea lumii, audia traduceri orale făcute din scriitorii Occidentului şi le transcria. În felul acesta a tradus nouăzeci şi trei de opere engleze, douăzeci şi cinci din literatura franceză, nouăsprezece americane, şase ruseşti şi multe altele din diferite colţuri ale lumii. El a făcut cunoscute în China operele lui Swift, Walter Scott şi Dickens, Tolstoi şi Turgheniev, Victor Hugo şi Balzac.

[1] Profesor şi scriitor chinez (1852—1924).

Lu Sin este, într-un fel, un urmaş al acestui uriaş al traducerilor din literatura europeană, cu mai multă scrupulozitate ştiinţifică în efectuarea tălmăcirilor. Încă din perioada studiilor universitare, el traduce *O călătorie în lună* a lui Jules Verne.

După ce termină Şcoala de mine, capătă o bursă şi e trimis în Japonia, centrul instrucţiunii superioare a epocii pentru Orientul Îndepărtat. Aici planurile sale de viitor capătă o direcţie nouă. Lu Sin nu urmează mai departe studiile tehnice începute, ci se înscrie la un institut medical din Sendai, considerînd medicina singura disciplină în stare să scoată China din cumplita ei mizerie şi decădere. În Japonia, Lu Sin ia contact, prin bune traduceri, cu marea literatură a lumii. Asimilîndu-şi temeinic japoneza, germana şi engleza, el citeşte operele lui Puşkin, Lermontov, Mickiewicz, Shelley. E pasionat, în primul rînd, după cum se vede, de marii romantici progresişti, fără a ignora realizările realismului critic şi mai ales marele realism rus, pentru care a avut întotdeauna un respect infinit. Perioada studiilor medicale în Japonia este fixată, printre altele, în schiţa cu caracter memorialistic *Domnul Fujino*. Paralel cu studiile medicale, Lu Sin începe să scrie mai ales eseistică.

Aici, în Japonia, se petrece marea mutaţie de valori spirituale în conştiinţa scriitorului. Realitatea dură a epocii îl asaltează şi îl determină încă o dată să mediteze profund la tragedia prin care trece poporul lui. Un fapt divers îl zbuciumă adînc, şi el este relatat în prefaţa volumului amintit *Chemare la arme*, excelent document autobiografic: *„Nu cunosc metodele avansate întrebuinţate astăzi în predarea microbiologiei, dar pe vremea mea microbii erau studiaţi cu aparatul de proiecţie, iar cînd cursul se termina înaintea orei prevăzute, instructorul arată peisaje şi actualităţi ca să umple timpul. Asta se petrecea pe vremea războiului ruso-japonez, aşa că erau multe filme cu lupte şi eram obli-*

gat să aplaud şi să mă bucur laolaltă cu studenţii aflaţi în sală. Nu mai văzusem de mult nici un compatriot, pînă într-o zi cînd am asistat la un film în care apăreau nişte chinezi. Unul din ei avea mîinile legate, iar în jur se aflau alţi cîţiva, toţi voinici, dar părînd complet apatici. Din comentariu reieşea că omul cu mîinile legate era un spion care lucrase pentru ruşi şi avea să fie decapitat de soldaţii japonezi, ca un exemplu pentru ceilalţi. Iar chinezii din jurul lui fuseseră aduşi ca să se bucure de spectacol."

Scena văzută întîmplător schimbă cursul vieţii sale. Lu Sin devine conştient de faptul că marile cuceriri ale medicinei nu vor fi în stare să salveze poporul Chinei din marele impas în care se afla. Nu atît maladiile organismului omenesc prezentau pericolul principal, ci marasmul în care lumea exploatatoare azvîrlise China. „*Importantă era... o schimbare totală a spiritului...*" notează el. Şi Lu Sin se gîndeşte că singura forţă în stare să trezească uriaşa multitudine umană a patriei lui la o nouă viaţă spirituală este literatura. El părăseşte studiul medicinei şi, împreună cu un grup de compatrioţi, încearcă să editeze o revistă, care trebuia să se numească *Viaţa nouă*. Dar încercarea dă greş prin indiferenţa majorităţii grupului, şi Lu Sin iese din această tentativă cu sentimentul amar, descurajator al imposibilităţii unei acţiuni utile binelui public. Întîmplarea l-a zguduit în proporţii care ar putea părea exagerate. În mijlocul marilor frămîntări ale epocii el se simte, ca un erou romantic, un singuratic, şi pentru un timp se cufundă în izolare şi anonimat.

* * *

Pentru a înţelege reacţiile sufleteşti şi intelectuale de care Lu Sin aminteşte nu o dată în proza

sa, trebuie avută o imagine clară a epocii pe care o traversează și care este una din perioadele istorice cele mai zbuciumate, tragice și eroice ale Chinei contemporane, epocă în care a trăit marele scriitor. Este epoca în care puterile imperialiste, terminînd în linii generale împărțirea lumii în zone de influență, își aruncaseră ochii asupra Chinei, imens teritoriu aflat încă în tenebrele unui feudalism întîrziat, într-o stare de mare înapoiere, condus de o clică aristocratică incapabilă și venală. Imaginea pe care o incită tabloul politic al timpului este aceea a unei haite de șacali azvîrliți asupra prăzii, din care rup fîșii întregi de carne. Japonia, Rusia țaristă, Anglia, Franța, Germania, Italia, Statele Unite ale Americii etc., etc., prin agresiuni și uneori simple presiuni economice sau diplomatice, obțin din partea conducerii imperiale a Chinei (este epoca faimoasă și lungă a domniei celebrei împărătese Țî Si și a clicii sale, care a precipitat agonia feudalismului chinez) teritorii întregi, mai ales de-a lungul căilor maritime și fluviale. China devine un continent în care posesiunile coloniale răsar ca ciupercile. Uneori orașe întregi nu sînt decît reuniri de asemenea posesiuni coloniale, diverse sub raportul puterilor imperialiste care le stăpînesc. Numai cine a vizitat Șanhai, Canton, Tianțin, sau alte orașe de pe litoralul mărilor Chinei poate avea o imagine exactă a tragediei naționale impuse prin constituirea concesiunilor, adevărate posesiuni coloniale pe teritoriul aceluiași oraș, în care suveranitatea Chinei era înlocuită cu aceea a Japoniei, Angliei, Germaniei, Franței etc., etc. și în teritoriul cărora chinezii nu puteau locui decît în anumite cartiere și nu se puteau îndeletnici decît cu profesiuni minore, fiind practic transformați în sclavi ai ocupantului. Disprețul colonialiștilor față de chinezi era ostentativ afișat. În parcul concesiunii engleze

din Șanhai, o placardă vizibilă atrăgea atenția că „intrarea cîinilor și a chinezilor" era strict oprită.

Poporul Chinei nu asista impasibil la tragedia prin care trecea. Epoca lui Lu Sin este cutremurată de numeroase și uneori uriașe răscoale populare, înfrînte și înecate în sînge de aristocrația feudală în colaborare cu puterile imperialiste. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, istoria Chinei înregistrează un val de răscoale țărănești. O răzvrătire populară cu un caracter mai larg este cea inițiată de asociația secretă Ihetuan („Pumnul în slujba păcii și dreptății"), răscoală cunoscută și sub numele de mișcarea „boxerilor" (1899—1900). Cuprinzînd o bună parte din teritoriul Chinei, ea a fost reprimată, cu o cruzime rar înregistrată în istoria represiunilor, de către armatele celor opt puteri (Germania, S.U.A., Anglia, Franța, Austro-Ungaria, Italia, Rusia țaristă și Japonia), interesate în aservirea colonială a Chinei. Sun Iat-sen pune, în 1905, bazele unei organizații revoluționare Tunmînhoi (Liga unională), care va organiza răscoale în diferite regiuni ale sudului, printre care și o mare ridicare populară la Canton (1911). Sub presiunea maselor, în anul revoluționar 1911, imperiul este desființat, China devine republică, și, în decembrie 1911, Sun Iat-sen este numit președinte provizoriu al noii republici. Dar vederile președintelui merg cu mult mai departe decît ale coaliției feudalo-burgheze, aservită puterilor imperialiste, și, în 1912, sub conducerea lui Iuan Și-cai, care ia locul lui Sun Iat-sen, începe o perioadă de uriașă represiune a forțelor progresiste din China. Trădarea maselor, după revoluția din 1911, este consemnată de Lu Sin în drama, atît de subtil exemplară, a lui A Q. În 1914, prin dizolvarea parlamentului, Iuan Și-cai capătă puteri dictatoriale, dar capacitatea sa de a înăbuși glasul poporului este mai mică decît forța maselor ; în toată China continuă valul răscoalelor

populare și încep să apară guverne independente, cum este acela de la Canton, în frunte cu Sun Iat-sen.

Ecoul Marii Revoluții Socialiste din Octombrie 1917 nu întîrzie să se manifeste în istoria Chinei. Noua etapă a mișcării antiimperialiste, care începe în zilele de 4—5 mai 1919, coalizînd mari mase de muncitori și intelectuali, este una din cele mai însemnate date ale Chinei contemporane. În cadrul acestei mișcări largi, de mare răsunet, are loc și maturizarea conștiinței politice a lui Lu Sin. În 1919—1920 sînt înființate în China primele cercuri comuniste, iar în 1921 are loc primul congres al Partidului Comunist Chinez.

Eroismul său s-a manifestat nu numai în lupta cu adversarii poporului chinez, dar și în lupta cu sine însuși. Lu Sin nu este eroul cu o viață spirituală liniară. Este erou mai curînd în accepția romantică, beethoveniană, căutător al unui drum spre lumină și spre inima mulțimilor printr-o multitudine de meandre, de mari lupte interioare, împotriva neclarităților și confuziilor. Lu Sin a reflectat în scris căutările sale intelectuale, el și-a mărturisit cu toată sinceritatea rătăcirile, neînțelegerile, privindu-le în anii maturității cu ochiul critic al gînditorului și militantului comunist.

* * *

În epoca studiilor la Nankin și Șendai, Lu Sin este puternic influențat de filozofia idealistă europeană. Dacă pe planul științelor naturii el admite materialismul (fără o viziune dialectică a proceselor materiei) și evoluționismul, gîndirea sa filozofică este atrasă de falsa strălucire a lui Nietzsche. De aceea, în eseurile acestei epoci el nu vede salvarea Chinei decît din partea unor indivizi excepțional înzestrați, și toate preocupările sale

sînt orientate în direcția salvării individului izolat, a perfecționării lui neîncetate, nedîndu-și seama că întreaga sa viziune sociologică și filozofică este minată de una din cele mai dăunătoare iluzii. Alături de Nietzsche, intelectul său e atras de lucrările lui Schopenhauer și Stirner. Este adevărat că în același timp el atrage atenția, în eseurile sale, asupra aspectelor de falsă civilizație ale Occidentului, punîndu-i astfel în gardă pe amatorii de occidentalizare a Chinei cu orice preț și pe orice cale.

E clar că între individualismul nietzschean și imensa dramă istorică a poporului Chinei, care se desfășura în jurul scriitorului, era o netă incompatibilitate. De aici și deznădejdea și tristețea spirituală a lui Lu Sin.

Trădarea cercurilor feudalo-burgheze, în anul revoluționar 1911, îl dezamăgește profund și-l face oarecum apatic, indiferent la tumultul din jurul său.

În 1912 este numit director în Ministerul Instrucțiunii Publice la Nankin și apoi la Pekin. Lucrînd în cadrul aparatului de stat al noii republici, feudalo-burgheze, deznădejdea sa se accentuează. Mintea îi este străbătută de ideile unor mari reforme, menite să facă din patria sa un ținut al civilizației moderne, și se lovește mereu de imposibilitatea realizării visurilor sale. În plus, în jurul său, în mediul intelectual pe care îl frecventează, vede apatie, indiferență sau pactizare conformistă cu dușmanii poporului. Trădarea comisă de intelectuali, în care el vedea marea forță a Chinei, îl îngrozește și-i accentuează tendința de evadare dintr-o realitate sumbră, de izolare în cadrul unui univers pe care-l socotea mai pur. Pentru a atenua efectele crizei sale morale, se îndreaptă spre disciplina epigrafiei și studiile privind vechea cultură chineză, trăind într-o izolare aproape totală, ca un anahoret, în niște chilii

dintr-o veche clădire așezată lîngă porțile orașului, sau, cînd e la Saoșin, într-un han părăsit. Copiază, tot timpul, vechi texte, inscripții uitate pe pietre sau bronzuri străvechi, sau studiază *„vechi romane căzute în uitare"*. Atras de istoria literaturii, scrie cîteva lucrări, printre care : *Vechi dări de seamă despre romane și povestiri, Sumară istorie a literaturii sub dinastia Han,* strîngînd materialele necesare pentru studiul care-i va dărui autoritate în materie de istorie literară : *Istoria romanului și a nuvelei chineze.* Acestea sînt modalitățile lui Lu Sin de a evada din realitate. Dar realitatea e mai puternică decît încercările sale de a o alunga. Printre altele, ea i se înfățișează în persoana prietenului său Țzin Sin-i, care, cu un grup de tineri scriitori, edita revista *Tineretul nou.* Printre aceștia se afla și Li Da-ciao, bibliotecar al Bibliotecii Naționale din Pekin, unul din fondatorii primelor cercuri comuniste și pe care mareșalul Cian Țzo-lin îl va ucide în aprilie 1927, împreună cu alți 24 de fruntași ai tînărului partid comunist. Redacția revistei, conștientă de valoarea lui Lu Sin, caută să-l atragă spre o colaborare activă, cu caracter militant. Primul său răspuns dat lui Țzin Sin-i arată marasmul spiritual în care se afla : *„Închipuiește-ți o casă în întregime făcută din oțel, fără geamuri, absolut indestructibilă, cu mulți oameni înăuntru. Toți dorm adînc și în curînd vor muri sufocați. Dar tu știi că, murind în somn, ei nu vor simți nici una din suferințele morții. Dacă strigi și-i trezești pe cei cu somnul mai ușor, îi faci pe acești nenorociți să îndure chinurile unui sfîrșit inevitabil. Crezi că le-ai făcut vreun bine ?"* Lu Sin se afla într-o mare primejdie evidentă. Era la un pas de naufragiu, într-un pesimism total. Izolarea îi sufocă spiritul ca strînsoarea unui șarpe. În prefața la *Chemare la arme* el va nota : *„Abia mai tîrziu mi-am dat seama cît de departe erau toate acestea. Atunci*

însă, la drept vorbind, nu pricepeam nimic." Țzin Sin-i îi vorbește de speranță, de viitor, și cum, de fapt, în conștiința sa, amețită de opiul izolării și refugiului în trecut, glasul speranței nu înceta să se facă auzit, începe să scrie povestiri pentru *Tineretul nou*. Lu Sin are iluzia că scrierile sale nu erau decît *„apeluri de încurajare, adresate luptătorilor care călăresc neîncetat în pustiu, ca să nu-și piardă curajul"*. Aceste strigăte în pustiu revoluționează însă proza chineză, fac atente spiritele timpului la imensa tragedie a poporului chinez. Nuvele ca *Jurnalul unui nebun, Doftoria, Mîine* etc., etc. apar sub titlul atît de sugestiv *Chemare la arme*. Lu Sin are acum sentimentul tonic că este un soldat *„fiește, obligat să ascult de ordinele generalilor mei"*, cum notează el cu umor blajin, vorbind de îndrumarea către idealuri estetice și forme concrete literare neatinse în trecut de nimeni pe care i-au oferit-o prietenii săi comuniști. Ideile comunismului, îndrumarea de către partid îl smulg pe Lu Sin din torpoarea în care-l aruncase ideologia burgheză, și el devine un militant, în sensul cel mai bun al cuvîntului.

Într-o prefață, scrisă în 1932, la o culegere de texte din opera sa, Lu Sin revine cu considerații interesante și utile asupra acestei perioade : *„De ce am început să scriu?* se întreabă el. *Cînd mă gîndesc mai bine găsesc că am făcut-o, de cele mai multe ori, pentru a face un serviciu acelora care gîndeau la fel cu mine. Poate nu greșesc atunci cînd am convingerea că nu un singur combatant izolat a găsit un sprijin în cuvintele mele în vreuna din clipele grele ale asprei sale lupte. Iată care a fost la origine motivul activității mele literare. Bineînțeles că nu mă puteam abține de a nu dezvălui, în același timp, rădăcinile răului care submina vechea societate. Făcînd acest lucru, îi obligam pe oameni să nu mai închidă ochii în fața hidoasei realități și să găsească o cale care*

să ne ducă la realizarea celor mai arzătoare speranțe ale noastre. Pentru a putea transpune în practică aceste speranțe, trebuia să fiu în unison cu toți aceia care mergeau înainte. Iar sfatul conducătorilor mi-a modificat pesimismul, în profitul bucuriei și al luminii. Dintr-o astfel de muncă a rezultat culegerea intitulată Chemare la arme, *care cuprinde patrusprezece povestiri. Această literatură revoluționară ar putea fi numită, prin urmare, foarte bine și — literatură comandată. Comanda pe care am executat-o nu era decît chemarea revoluționarilor progresiști, oprimați de către regim, la care am răspuns împotriva constrîngerii «decretelor imperiale», a «dolarilor de argint» și a «săbiei generalilor».*"

Revista *Tineretul nou* este și cîmpul bătăliei lui Lu Sin pentru utilizarea literară a limbii vorbite de popor, „limba birjarilor și servitorilor", cum era numită în derîdere de intelectualitatea cercurilor feudalo-burgheze. Lupta sa, în această direcție, a avut un răsunet enorm și i-a conferit o aureolă de reformator.

Trebuie adăugat că cerința lui Lu Sin nu avea nimic care să contravină unor tradiții deja existente în istoria literaturii chineze. Lupta dintre adepții limbii *baihua* (limba vorbită de popor, bazată pe dialectul Pekinului) și ai limbii literare vechi *venian* (limba de neînțeles pentru mase a vechilor texte clasice) era, în sensul cel mai bun al cuvîntului, o luptă dintre nou și vechi. Reforma lui Lu Sin nu era iconoclastică. Limba *baihua*, a „birjarilor și servitorilor", fusese utilizată sporadic și în trecut. Teatrul chinezesc, de exemplu, a folosit-o aproape întotdeauna. De asemenea, unele romane sau nuvele au fost și în trecut scrise în *baihua*, cucerind masele împotriva intelectualității aristocratizate, care vedea în limba *venian* deținătoarea rafinamentului și subtilității chineze. De fapt, pentru epoca modernă, *venian*-ul

devenise un nonsens, era un vestigiu artificial al trecutului, bazat pe o serie întreagă de convenţii, care făceau literatura inaccesibilă maselor.

În curînd lupta pentru *baihua* cîştigă aderenţi şi în rîndurile universitarilor. Ţzai Iuan-pei, rectorul Universităţii Naţionale din Pekin, devine un înflăcărat apărător al limbajului popular în activitatea intelectuală, alături de Cen Tu-siu [1], fondatorul revistei *Tineretul nou,* iar Cen Tzo-ien realizează bune traduceri din Dostoievski, Tolstoi, Ibsen, Strindberg, Andersen etc., etc., dovedind capacitatea limbii *baihua* de a tălmăci valorile spirituale ale umanităţii.

Lu Sin aduce o imensă contribuţie în domeniul prozei psihologice, demonstrînd că *baihua* este capabilă de a reda cu extremă fineţe complicatele mişcări interioare ale personalităţii umane. De altfel, Lu Sin este creatorul nuvelei psihologice în literatura chineză.

Toate aceste preocupări şi lupte vor fi validate şi încununate de victorie prin marea mişcare antiimperialistă şi antifeudală din mai 1919, al cărei punct de plecare a fost protestul împotriva clauzelor tratatului de la Versailles cu privire la China. În zilele de 4 şi 5 mai au loc mari demonstraţii la Pekin, urmate de manifestaţii, greve, acţiuni de boicotare a mărfurilor japoneze în toată China. Amploarea pe care mişcarea de la 4—5 mai 1919 a dat-o revoluţiei culturale a fost fără precedent în istoria Chinei.

Lu Sin ia parte activă la „mişcarea de la 4 mai", devenind în anii următori unul din cei mai iubiţi

[1] Cen Tu-siu (1850—1942), fost profesor al Universităţii din Pekin, intelectual ataşat tradiţiilor progresiste ale Chinei, a avut un rol însemnat în lupta pentru tendinţele democratice ale culturii chineze, manifestate în paginile *Tineretului nou* între anii 1915 şi 1926.

conducători ai studenţimii chineze. În 1920 este profesor de literatură la Universitatea Naţională din Pekin, ţinînd cursuri şi la Institutul pedagogic superior, două centre importante ale mişcării revoluţionare în rîndul intelectualilor. În 1921 participă la fundarea Societăţii de studii literare, centru activ de promovare a literaturii realiste, militante, îndreptată împotriva dogmelor confucianismului, a exploatării interne şi colonialiste. Societatea de studii literare a jucat un rol însemnat în larga răspîndire a literaturii ruse şi sovietice. În aceşti ani Gorki devine una din stelele călăuzitoare ale noii literaturi chineze. Mai tîrziu, în 1933, la împlinirea a patruzeci de ani de activitate literară a marelui scriitor sovietic, Lu Sin va arăta însemnătatea creaţiei gorkiene : *„Numele lui Gorki* — scrie el — *inaugurează o nouă eră în istoria literaturii universale. Prin el o nouă clasă socială descoperă un drum nou şi începe să creeze o civilizaţie originală şi profund umană. Trebuie urmat exemplul lui Gorki, trebuie luptat pentru ca întregul popor chinez să se bucure de roadele civilizaţiei universale...“*

În 1926 au loc mari manifestaţii studenţeşti la Pekin, şi din ordinul lui Duan Ţi-jui, şeful guvernului militarist projaponez, armata ucide numeroşi studenţi. În acelaşi timp, este alcătuită o listă de cincizeci de profesori şi intelectuali de stînga care trebuiau arestaţi şi exterminaţi. Numele lui Lu Sin figurează pe această listă, el este înştiinţat şi se refugiază în posesiunile străine ale Pekinului. Stă un timp ascuns în spitalele din cartierele francez, japonez şi german, continuînd să atace guvernul reacţionar în strălucite articole polemice.

Dorinţa lui era să nu părăsească Pekinul, dar, în august 1926, familia fiindu-i ameninţată de

represiunile poliţieneşti, este nevoit să plece. Cu aceasta încetează şi epoca creaţiei sale literare. Din 1926 şi pînă la sfîrşitul vieţii el va fi un militant al partidului comunist, urmărit în permanenţă de autorităţi, trebuind să ducă de cele mai multe ori o existenţă ilegală, şi activitatea sa scriitoricească va fi mai mult de natură eseistică şi polemică. Lu Sin spune despre el însuşi că, începînd cu sfîrşitul anului 1926, *„picioarele sale trebuiau să fugă atît de repede, încît mîinile nu puteau să le urmeze"*.

De la Pekin el pleacă la Amoy (Siamin), unde este numit profesor de literatură la universitatea oraşului, dar nu stă decît patru luni, pentru că este chemat ca profesor la Facultatea de litere a Universităţii „Sun Iat-sen" din Canton. În ianuarie 1927 vine la Canton, unde i se face o primire triumfală, fiind numit de oficialităţi „erou", deşi el protestează arătînd că nu este *„nici erou, nici conducător de revoluţie"*. Cu acel umor plin de timiditate şi fineţe, care-i este atît de caracteristic, el va scrie unui prieten, relatîndu-i evenimentul : *„Prin urmare, au hotărît cu toţii că eram un erou. Cînd aplauzele au încetat şi toţi au plecat pe la casele lor, nu a mai rămas nimeni să-i convingă de contrariu. Nu-mi rămînea decît să mă duc şi eu acasă, cu marca «eroului» gravată pe frunte."*

La 8 martie 1927 el ţine un amplu referat la Academia Huanpu despre „Literatura revoluţionară", în care precizează : *„Dacă vrem să servim revoluţia, trebuie ca mai întîi să fim noi înşine revoluţionari şi să creăm o literatură revoluţionară. De îndată ce revoluţia izbucneşte, trebuie ca literatura să-şi schimbe culoarea ; dar numai o mare revoluţie poate schimba cu totul culoarea unei literaturi."* Cu acest prilej face elogiul literaturii sovietice, pe care o consideră singura literatură cu adevărat populară din lume, şi adaugă :

„Numai atunci cînd muncitorii şi ţăranii vor fi cu adevărat eliberaţi vom avea şi noi o adevărată literatură populară".

* * *

Anul 1927 cunoaşte o creştere impetuoasă a forţelor revoluţionare chineze. În martie 1927, în fruntea unei armate muncitoreşti, Ciu En-lai ocupă Şanhaiul, acest New York al Extremului Orient. Revoluţia se întinde, cuprinde mase tot mai largi şi capătă un caracter organizat, ameninţător pentru clasele exploatatoare. În aprilie 1927, burghezia reuşeşte să cumpere un trădător, care ridică armele împotriva comuniştilor şi a revoluţiei. E Cian Kai-şi, comandantul trupelor Gomindanului. Asasinînd la Şanhai peste cinci mii de membri ai partidului comunist, el înăbuşă mişcarea revoluţionară într-o uriaşă baie de sînge. De aici represiunea sîngeroasă continuă la Canton, unde sînt omorîţi peste trei mii de militanţi. Viaţa lui Lu Sin e în pericol, dar, cu bravură într-adevăr eroică, el ia în public apărarea studenţilor arestaţi. Protestele şi apelurile sale neavînd nici un rezultat, el îşi înaintează demisia şi părăseşte universitatea. Mai rămîne în Cantonul supus unei terori întunecate pînă în octombrie 1927, cînd pleacă la Şanhai, unde va rămîne pînă la sfîrşitul vieţii.

Şanhaiul constituie perioada eroică şi finalul existenţei lui Lu Sin. Anul 1927 este unul din cei mai grei pentru revoluţia chineză. Reacţiunea din China, sprijinită de imperialismul occidental, reuşeşte să repurteze o victorie temporară asupra forţelor revoluţionare. Elementele burgheze şi micburgheze, atrase un moment în orbita mişcării de stînga, trădează în masă idealul democratic şi trec alături de Cian Kai-şi. Mai ales în rîndul intelectualilor deruta este sensibilă şi curentele decadente

ale Occidentului exercită o enormă atracţie asupra artiştilor şi scriitorilor.

În acest moment extrem de dificil, în care calitatea de comunist şi scriitor militant era plătită cu viaţa, Lu Sin abandonează cu totul meditaţiile melancolice, tendinţa către claustrare, manifestată în perioada Pekinului şi Amoyului, şi se aruncă în vîltoarea luptei. Cu toate că o tuberculoză pulmonară, în evoluţie, îi minează puterea de muncă, Lu Sin, victorios asupra umbrelor trecutului din gîndirea sa, are sentimentul că prin pasiune militantă va înfrînge şi boala. Nu se cruţă cîtuşi de puţin, refuză situaţii materiale care i se ofereau şi i-ar fi îngăduit o existenţă mai calmă, dăruindu-se în întregime luptei revoluţionare.

Editează un mare număr de publicaţii cu existenţă efemeră atît din cauza lipsei de fonduri, cît şi ca urmare a represiunilor reacţiunii, organizează societăţi literare, cercuri de traducători, expoziţii de gravură ale unor maeştri ai gravurii sociale europene (Franz Masereel, Käthe Kollwitz etc.) şi ai şcolii chineze, care, sub imboldul dat de Lu Sin, capătă amploare şi spirit militant. Poartă numeroase polemici cu cercurile intelectuale reacţionare şi luptă împotriva politicianismului abject. Prin efortul său ia naştere la Şanhai, în 1930, Asociaţia scriitorilor de stînga, la a cărei înfiinţare Lu Sin ţine o cuvîntare despre sensul literaturii revoluţionare şi obligaţiile creatorilor de stînga. „*Literatura proletară* — spunea Lu Sin printre altele — *constituie unul din elementele luptei pentru eliberarea proletariatului şi dezvoltarea sa depinde de triumful clasei muncitoare.*“ Gîndirea lui Lu Sin este acum sigură de sine, susţinută de o mare încredere în viitorul revoluţiei chineze. În acelaşi an el prezidează lucrările Congresului Marii ligi a libertăţii şi lucrează pentru Ajutorul roşu revoluţionar, pentru Liga apărării dreptului omului şi alte grupări legale

sau ilegale, conduse sau influențate de Partidul Comunist Chinez. Toate acestea fac ca urmărirea lui Lu Sin, din partea autorităților gomindaniste, să devină activă și presantă. Ca urmare, în ultimii ani ai vieții sale, Lu Sin a trăit ascuns, ducînd o existență ilegală. Regimul ciankaișist interzice publicarea operelor sale și suprimă publicațiile pe care el le edita sau la care colabora.

Cînd în 1932 apare în Uniunea Sovietică volumul al șaselea al lucrării *Literaturnaia Ențiklopedia (Enciclopedia literară)*, amplul articol închinat vieții și operei lui Lu Sin se încheie cu o scurtă propoziție care reprezintă apoteozarea unei existențe eroice : *„El* (Lu Sin, n.n.) *a fost în repetate rînduri urmărit de Gomindan ; în prezent se află în ilegalitate"*.

Cu toate măsurile represive îndreptate împotriva sa, el nu încetează să scrie și să publice. Utilizează în această perioadă zeci de pseudonime, și de multe ori articolele sale erau retranscrise de prieteni și astfel date tiparului, pentru ca sursa înflăcăratelor chemări la libertate și acțiune revoluționară să nu fie recunoscută de poliție.

În 1931 începe invazia japoneză în Manciuria, iar în ianuarie-februarie 1932 trupele japoneze atacă Șanhaiul, apărat eroic de către detașamente de voluntari și de Armata a 19-a. Partidul Comunist Chinez orientează toate forțele patriotice în lupta împotriva imperialismului japonez, în acel moment dușmanul cel mai periculos și agresiv. Interpret entuziast al ordinelor de luptă ale partidului comunist, Lu Sin publică un manifest adresat artiștilor și scriitorilor, care are un larg răsunet : *„Astăzi* — scrie Lu Sin în proclamația sa — *guvernul revoluționar chinez face apel la întregul popor pentru a duce o luptă unită împotriva japonezilor. Nu ezit de a fi primul care să mă alătur acestei lupte pentru că sînt nu numai scriitor, dar și cetățean al Chinei. Adresez un apel*

tuturor scriitorilor şi artiştilor, oricare ar fi opiniile lor, şi îi rog să-mi urmeze exemplul şi să vină în rîndurile luptătorilor împotriva Japoniei. Consider acest front unic ca inevitabil... chiar dacă în ceea ce priveşte domeniul literaturii vom continua să ne criticăm unii pe alţii."

Acest „*front unic inevitabil*", pe care Lu Sin îl anunţă, a fost alcătuit într-adevăr, în 1938, după moartea scriitorului, cînd ia naştere Federaţia antijaponeză a scriitorilor din toată China.

Actele de represiune ale guvernului gomindanist împotriva intelectualilor patrioţi devin tot mai dure. Zeci de scriitori, artişti şi intelectuali progresişti sînt arestaţi, iar scriitorul Ho Ie-pin este asasinat. Înfruntînd primejdia, Lu Sin este autorul unui act demonstrativ care face senzaţie. Deşi urmărit de poliţie, se prezintă în mai 1933 la consulatul german din Şanhai şi prezintă un protest împotriva sălbăticiei represiunilor naziste. În *Despre noua democraţie,* tovarăşul Mao Ţze-dun subliniază imensa valoare a exemplarei lupte a scriitorului în perioada marilor „campanii" de represiune întreprinse de Gomindan împotriva comuniştilor (în numai cinci sau şase ani, peste un milion de oameni au fost exterminaţi) : „*Lu Sin — comunist prin convingerile sale — a devenit tocmai în timpul acestor «campanii» un mare militant al revoluţiei culturale din China*" [1].

Alături de numeroase articole politice şi eseuri literare, adunate în cîteva volume ale ediţiei de opere complete, Lu Sin desfăşoară o uriaşă activitate de traducător. El face cunoscute culturii chineze opere ca : *Literatura, arta şi critica* şi *Convorbiri despre artă* de Lunacearski, *Despre artă* de Plehanov, *Un program literar* (discuţii ale scriitorilor sovietici din anii 1924—1925), *Înfrîngere* de A. Fadeev, *Octombrie* de A. Iakovlev, *Toren-*

[1] Mao Ţze-dun, *Opere alese*, vol. 3, E.S.P.L.P., 1955, pp. 259—260.

tul de fier de A. Serafimovici, povestiri de Gorki şi o culegere din Cehov, prefaţează colecţii de gravuri în lemn ilustrînd romanele *Suflete moarte* de Gogol şi *Cimentul* de F. Gladkov. A închis ochii lucrînd la traducerea *Sufletelor moarte* de Gogol. Iată o întreagă operă de răspînditor al marilor valori ale literaturii ruse şi sovietice, care ea singură merită un interes aparte.

La începutul anului 1936 starea lui Lu Sin se agravează din cauza muncii epuizante şi privaţiunilor din ultimii ani. Zile întregi nu mai poate lucra, stă nemişcat, incapabil de cel mai mic efort. În scurte răgazuri, cînd îşi revine, aşterne pe hîrtie senzaţiile şi sentimentele care l-au străbătut în lungile ore de istovire prin care trece. Numeroasele note intime ale jurnalului său au un caracter profund tragic şi o noblеţe emoţionantă pentru că Lu Sin nu se stinge inert. El luptă cu sine şi cu moartea ; cucereşte printr-un efort supraomenesc fiecare zi de viaţă în plus, pe care o dăruie activităţii politice şi literare. „*Nu mai am nici o dorinţă* — scrie Lu Sin într-una din aceste mărturii intime — *totul pare să-mi fi devenit indiferent. Cea mai neînsemnată mişcare îmi cere un efort extraordinar... Nu mă gîndesc la moarte, dar nici nu mai simt că trăiesc. Această stare lipsită de orice aspiraţie este, probabil, primul pas către moarte. Cei care îmi sînt dragi plîng tot timpul pe ascuns... Trebuie totuşi să învinq criza... Mai sorb puţină supă, privesc în jurul meu, contemplu zidul, muştele care zboară... Pe urmă, din nou, mă năpădeşte înfiorătoarea slăbiciune şi din nou simt nevoia unui repaus fără de sfîrşit...*“ Sau, în altă însemnare : „*Mulţi spun : «Lu Sin va fi înfrînt în cele din urmă de boală». Dar glasul meu încă n-a tăcut. O dată, trezindu-mă în plină noapte, am strigat-o pe Kuan-pin : «Dă-mi, te rog, să beau ceva şi aprinde lampa, ca să pot vedea în jurul meu». «Pentru ce ?» a întrebat dînsa surprinsă,*

închipuindu-şi pesemne că deliram. «Pentru că vreau să trăiesc, mă înţelegi? Să trăiesc... Şi vreau să văd limpede în juru-mi, pentru că asta e de fapt viaţa.» Ea îmi dădu ceai, se învîrti cîtva timp în jurul meu, veghindu-mă, apoi se culcă din nou, fără să aprindă lampa. Nu mă înţelesese...“

În mai 1936, scriitoarea comunistă americană Agnes Smedley (care a trăit toată viaţa în China şi a dăruit o primă privire de ansamblu asupra sovietelor chineze în cartea *China roşie în plin avînt*) îl vizitează pe Lu Sin, de care era legată printr-o strînsă prietenie, şi e speriată de starea în care-l găseşte. Aduce de îndată un renumit medic american, care defineşte lapidar situaţia, spunînd că un european ar fi murit cu cinci ani în urmă. Lu Sin notează întîmplarea în jurnalul său: *„Deşi medicul m-a felicitat că am reuşit să înfrunt boala ca un adevărat chinez, a trebuit să constate în acelaşi timp că sfîrşitul era apropiat. El îmi spuse că un european, în locul meu, ar fi murit cu cinci ani în urmă, ceea ce îi făcu pe prietenii aflaţi în jurul meu să izbucnească în lacrimi. Nu i-am cerut nici o prescripţie, gîndindu-mă că, chiar în Europa, doctorii nu au învăţat încă să prescrie vreo medicaţie unuia care este mort de cinci ani de zile. Diagnosticul medicului era însă corect, fiind în concordanţă cu radiografia făcută ceva mai înainte.“*

Toamna aduse o ameliorare înşelătoare. Cu două zile înaintea morţii sale a mai făcut o plimbare, însoţit de prieteni, exercitîndu-şi ca de obicei umorul său nativ, de bună calitate. În ziua de 18 octombrie starea sa se agravează brusc, şi la 19 octombrie inima lui generoasă, neobosită încetează de a mai bate.

Aflîndu-mă la Şanhai, am vizitat casa lui Lu Sin, din fosta concesiune japoneză, în care a trăit ultimii trei ani din viaţă. E o casă în acel stil

incert, nici european, nici chinezesc sau japonez, în care sînt în general construite casele din fosta concesiune japoneză, un mic bloc cu trei etaje, strivit într-o îngrămădire de alte case, mai mari sau mai mici. Lu Sin ocupa una din cele mai ciudate locuințe pe care le-am văzut vreodată : avea trei sau patru camere, fiecare așezată la cîte un etaj, legate printr-o îngustă scară interioară. Un adevărat apartament pe verticală, cu totul impropriu pentru un om istovit de boală. În camera lui Lu Sin, aceeași modestie a intelectualului sărac care m-a frapat și în fosta locuință din Pekin. O masă de lucru acoperită cu o muşama purtînd pete de cerneală. O mare tabacheră încăpătoare (Lu Sin era un fumător pasionat) și o scrumieră, uneltele de scris și un mic bust al lui Gorki, sculptat în lemn. Lîngă masă era întotdeauna un șezlong, pe care, istovit de lucru, Lu Sin se întindea din cînd în cînd. La un perete, un dulap cu jucării și scoici, rămășițe ale copilăriei băiatului său, la un alt perete, un pat de fier, cu polog alb. Calendarul a rămas la ziua de 19 octombrie a anului 1936, iar ceasul, a cărui bătaie a amuțit, arată cu indicatoarele moarte ora cinci și douăzeci de minute.

Lu Sin este supranumit „Gorki al Chinei". Acest titlu de noblețe spirituală care i-a fost conferit de către posteritate trebuie înțeles însă în accepția lui exactă. Lu Sin nu este un Gorki al Chinei pentru că opera sa ar avea o similitudine cu aceea a marelui titan al realismului socialist. Cineva care ar pătrunde în creația reformatorului literaturii chineze contemporane cu această idee preconcepută s-ar afla în fața unei surprize totale, pentru că acest Gorki al Extremului Orient este un Cehov ! Proza lui Lu Sin este dominată de o ascendență cehoviană. Aceiași *oameni de prisos*, ca eroi fundamentali ai actului creator, aceeași

melancolie şi tristeţe superioară în faţa spectacolului vieţii, agrementată cu o ironie fină, parcurgînd o întreagă gamă de valori ale surîsului şi rîsului inteligent, aceeaşi forţă demascatoare care dă în vileag o orînduire putredă, înfiorătoare pentru existenţa oamenilor simpli şi acelaşi subtext, alcătuit din multiplele sugestii ale unei proze lapidare, concise, extrem de subtile. Lucrul acesta trebuie spus pentru a nu deconcerta cititorul unei opere de reală valoare universală. Lu Sin este un Gorki nu prin esenţa prozei sale, ci prin lupta pe care a dus-o pentru afirmarea literaturii revoluţionare în China, pentru educarea generaţiilor tinere de scriitori în spiritul ataşamentului faţă de valorile spirituale ale clasei muncitoare, pentru efortul de a unifica în jurul steagului proletar pe cei mai buni creatori ai Chinei progresiste. Lu Sin a fost un mare militant al valorilor realismului socialist în activitatea sa de eseist şi teoretician literar, dar, din clipa în care începe tumultuoasa şi extrem de fecunda creaţie a teoreticianului literar, activitatea sa beletristică este încheiată.

Ce anume l-a împiedicat pe Lu Sin să continue o muncă de artist al prozei de o calitate remarcabilă, dat fiind că după 1926 numai arareori pana sa mai aşterne pe hîrtie cîte una din povestirile care totuşi i-au creat o faimă universală ? B. Krebsova [1], autoarea unei monografii închinate vieţii şi operei lui Lu Sin şi care ne-a fost de ajutor nu o dată în înţelegerea marii sale personalităţi, crede cu îndreptăţire că : *„Lu Sin a renunţat să mai scrie povestiri de îndată ce şi-a dat seama că nu e de ajuns să «dezvălui» relele societăţii, ci trebuie să le combaţi cu energie. În atacurile pe care*

[1] B. Krebsova, *Lu Sün, sa vie et son oeuvre*, Ceskoslovenská Akademie Věd. Archiv Orientální Suplementa, Praha, 1953.

le-a dezlănțuit împotriva viciilor societății vechi și contemporane, forma polemică, a criticii și reflexiunii, servea mai bine țelurilor sale."

Pentru a cuprinde specificul creației prozatorului, cred că este interesant să cunoaștem finalitatea activității sale, așa cum o găsim dezvăluită în numeroase mărturii pe care Lu Sin le-a lăsat. Într-un articol despre *Adevărata istorie a lui A Q*, Lu Sin notează : „*Am repetat de mai multe ori că lucrările mele, departe de a «țîșni» cu spontaneitate, erau scrise sub comanda evenimentelor. Nu găsesc în mine însumi nimic care să necesite în mod imperios destăinuirea. Am totuși un defect : deseori nu mă pot împiedica de a scoate strigăte de alarmă, menite să fie de ajutor altora.*" Și într-o altă mărturie (ambele sînt scrise în jurul anului 1933) un amănunt în plus, extrem de important : „*Povestirile mele sînt inspirate numai din ceea ce am văzut și am auzit. În loc, însă, de a copia realitatea, în toată întinderea ei, eu extrag numai episoadele caracteristice, pe care le modific sau le dezvolt pentru a reda mai bine ideea pe care o urmăresc. Nu folosesc niciodată un singur tip definit. Eroul meu vorbește dialectul din Cețzian, avînd înfățișarea unui om din Pekin și purtînd costumul din Șansi. Eroul este întotdeauna un personaj «global». Ca urmare, ar fi cu totul inutil să mi se ceară să arăt care sînt persoanele concrete pe care le-am biciuit în povestirile mele.*"

Am insistat asupra acestor confesiuni pentru că sînt ale unui urmaș al marilor realiști ai literaturii universale. Lu Sin, este clar, nu e imaginativ, nu inventează viața povestirilor sale, dar e un artist subtil, care cizelează materialul brut al cotidianului cu ajutorul ficțiunii. Proza sa are un net caracter memorialistic (el nu scrie, cum arată singur, decît despre ce vede și aude), și între „amintiri" și „povestiri" nu e mare deosebire,

toate fiind legate între ele printr-o adîncă melancolie și tristețe cehoviană în fața spectacolului pe care-l oferă suferința făpturilor modeste. Această tristețe se proiectează și asupra eroilor legendari, ca în restituirile moderne ale miturilor, în care Lu Sin excelează. Ce poate fi mai trist decît avatarurile marelui arcaș legendar I, înfrînt de propriul său zel cinegetic ? *(Zborul spre lună).* Dar, la fel ca la Cehov sau Gogol, amărăciunea nu e paralizantă, ci este însuși mobilul unei neîncetate căutări către un drum mai bun. Lu Sin este trist pentru că e un extrem de subtil ironist, dar, dincolo de îndoieli, ezitări sceptice, meditații sinuoase, biruiește la el încrederea în om, în virtuțile lui *de a găsi drumul.* În acest sens parabola *Trecătorul* este extrem de semnificativă și infirmă spusele sale că niciodată nu a găsit nimic în el însuși demn de a fi dezvăluit celor din jur. *Trecătorul* e o mică dramă filozofică, impregnată de o gravă melancolie. Anonimul trecător e chiar Lu Sin, în perioada marilor sale dezbateri interioare din jurul anului 1926. Întrebat de Bătrîn (reprezentînd echilibrul cunoașterii depline a vieții) cum îl cheamă, Trecătorul răspunde : *„Cum mă cheamă ? Nu știu. De cînd mă țin minte, am fost întotdeauna singur pe lume, așa că n-aș putea să spun cum mă numesc."* Iar la întrebarea unde se duce, răspunde : *„N-aș putea să-ți spun unde mă duc. De cînd mă știu, umblu așa, mereu înainte, încotro văd cu ochii. Tot ce îmi amintesc e că am făcut un drum lung și că am ajuns aici. Acum am s-o iau pe-aici* (arată către apus) *înainte."* Bătrînul observă : *„Dacă ai să mergi așa, s-ar putea să nu ajungi nicăieri".* Trecătorul, meditînd un moment : *„Nu, nu se poate, trebuie să mă duc. Dacă mă întorc, știu că n-am să găsesc nici un loc fără necazuri, nici un loc fără stăpîni, nici un loc unde să nu fie oameni dați afară sau închiși, nici un loc fără surîsuri batjocoritoare, nici un loc fără*

lacrimi. Le urăsc locurile acelea, şi îndărăt nu mă întorc... N-am altceva de făcut decît să merg înainte. Şi-apoi, mereu aud un glas care mă îndeamnă să merg înainte, aşa că nu mă pot opri."

Parabola *Trecătorul* este splendidă prin înălţimea etică şi explică finalitatea operei lui Lu Sin, drumul său mereu înainte către o lume lipsită de durere şi inechitate. Ea lămureşte şi natura pătrunzătoarei melancolii a textelor sale. Nu poţi fi vesel, exultant într-o lume care generează, clipă cu clipă, nedreptatea socială, mizeria umană, dispreţul faţă de om.

Dar atît această parabolă, cît şi multe alte texte din etapa Pekinului şi Amoyului mărturisesc caracterul limitat al unor aspiraţii nobile, iluzia că individul singur, izolat poate găsi drumul către lumea perfectă a visurilor sale. Vor trebui ani de luptă dură împotriva exploatatorilor poporului chinez ca Lu Sin să renunţe la înşelătoarele străluciri ale individualismului de sursă nietzscheană.

Unul din cele mai puternice „strigăte" ale operei sale este neîndoielnic *Jurnalul unui nebun,* debutul său ca prozator, sub influenţa mărturisită a literaturii ruse, din care, scrie undeva Lu Sin : „*Am înţeles lucrul cel mai important, că în lume există două clase : asupriţi şi asupritori... Pe atunci aceasta era cea mai mare descoperire, la fel cu descoperirea focului, cînd oamenii primitivi au învăţat să-şi gătească mîncarea, cînd întunericul nopţii a fost risipit de flacăra vie.*" Cu mult mai vie decît însăşi literatura rusă a fost desigur flacăra Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, iar strigătul de revoltă scos de Lu Sin în această primă lucrare a sa de proză este un ecou direct al evenimentelor anului 1917.

Conştiinţa claselor dominante fiind aservită dogmelor stricte ale confucianismului, pe care se bizuiau rînduielile exploatatoare, o altă viziune asu-

pra lumii nu putea fi generată decît de o minte dezechilibrată. Pornind de la această premisă, Lu Sin inventează un bolnav de mania persecuției, care în delirurile sale, proferează adevăruri usturătoare la adresa ordinii constituite. Maniera, bine cunoscută, este a lui Swift, și sarcasmul abundent apropie *Jurnalul unui nebun* de textele ilustrului părinte al lui Gulliver. Ironia acidă și subtilă domină textul de la început, pentru că vizitatorul venit să-l vadă pe bolnav află de la fratele acestuia că : *„...s-a însănătoșit de mult și acum a plecat la N., unde așteaptă să i se dea o slujbă de stat"*.

Nu-i rămîne vizitatorului decît să parcurgă memorialul pe care prietenul său l-a redactat în timpul bolii.

Mania persecuției îi conferă bolnavului o privire scrutătoare, insistentă, care citește nu numai rîndurile, dar și printre rînduri, descoperind fapte pe care oficialitatea nu le mărturisește. *„Orice lucru* — scria bolnavul în memorialul său — *trebuie să fie examinat cu mare grijă dacă vrem să-l înțelegem."* De aici pornește lectura printre rînduri și aflarea unui adevăr îngrozitor : *„Am încercat să găsesc lămuriri în cărți, dar istoria pe care o am nu are tablă cronologică, și la fiecare pagină dai peste cuvintele «omenie, dreptate, virtute și moralitate». Cum tot nu puteam dormi, m-am pus să citesc serios, și am citit aproape toată noaptea, pînă cînd am început să văd printre rînduri două cuvinte, numai două cuvinte, care umpleau toată cartea... pînă ce toată cartea era plină de două cuvinte : «Mănîncă oameni»... Și eu sînt om. Deci vor să mă mănînce!"* De aici „delirul", în sensul moralei oficiale, plin de adevăruri tragice, în înțelesul lui real. Delirînd, bolnavul emite propoziții de felul acestora : *„Din oamenii ăștia unii au fost puși de magistrați la stîlpul infamiei. Alții au fost pălmuiți de mica*

nobilime de la țară, alții și-au văzut nevestele luate de portărei, alții, părinții împinși la sinucidere de creditori. Totuși, niciodată n-au arătat atît de speriați și atît de feroci ca ieri." Ideea fixă a bolnavului este că trăiește într-o lume din care canibalismul primitivilor nu a dispărut.

„*Abia astăzi am înțeles* — scrie el — *că trăiesc de mulți ani într-o lume în care de patru milenii oamenii se mănîncă într-una.*" De aici și strigătul patetic adresat mîncătorilor de oameni : „*Îndreptați-vă, îndreptați-vă din toată inima. Trebuie să știți că în viitor n-are să fie loc în lume pentru canibali...*" Alături de acest delir, plin de excelente concluzii sociale, există în *Jurnalul unui nebun* și un număr de iluzii care nu țin de mania persecuției, ci de mărginirea firească a unei viziuni individualiste. Soluția oferită de eroul delirant consistă, în mod paradoxal față de acuitatea denunțului, în „autoperfecționarea individuală", care, în cadrul unei lumi dominate de canibalism, e clar că nu poate trece dincolo de limitele unei *idei fixe*. Emoționant în puritatea lui, nu este mai puțin iluzoriu și strigătul final : „*Poate că mai sînt copii care n-au devorat încă oameni. Salvați cel puțin copiii ! Salvați copiii !*" Pentru Lu Sin — cum vom vedea — singurul efect tonifiant, în fața spectacolului tragic al vieții sociale, este refugiul în amintirea edenică a vîrstei infantile. De aici și abundența amintirilor din copilărie ale prozatorului. Este în această afecțiune pentru copil la Lu Sin și o bună doză de rousseauism, prin credința, adevărată de altfel, că omul posedă un fond inițial de puritate, pentru regăsirea căruia trebuie să lupte. Dar fără corolarul cuceririi acestei purități printr-un imens efort social (nu exclusiv individual) credința lui Rousseau rămîne evident naivă.

În „oamenii de prisos" creați de Lu Sin este o bună doză de candoare infantilă. Sînt indivizi ma-

turi ca vîrstă, dar a căror conştiinţă a rămas, prin puritate, pe o treaptă infantilă, de aceea nici nu se pot adapta ipocriziei sociale care-i înconjoară şi, pînă la urmă, lipsiţi de orice gînd şi reflex de apărare, sînt striviţi de enormul tăvălug al orînduirii exploatatoare. Aşa este Kun I-ţzi, intelectualul ratat, vagabond, ajuns de rîsul lumii şi care se simte bine numai în tovărăşia copiilor, împărţind cu ei resursele sale sporadice, împărtăşindu-le arta complicată a scrierii ieroglifelor. În urma unei tentative de furt, făcută şi ea cu naivitate, este estropiat cu o brutalitate care arată fondul animalic, profund sălbatic al vechii Chine şi se tîrăşte olog prin noroiul drumurilor şi dispare într-o bună zi ca o umbră.

Cu aceeaşi structură este dotată şi mătuşa Sianlin *(Darurile de Anul Nou)*, femeia exemplară sub raportul muncii, al onestităţii şi purităţii sufleteşti. Dar tocmai din această cauză îi este hărăzită o existenţă înfiorătoare, plină de evenimente tragice, pe care le suportă cu resemnare. Pînă la urmă, alungată de toţi din jur, ajunge cerşetoare şi se sinucide.

Dotat cu reacţii infantile în faţa vieţii este şi A Q, omul harnic şi fără căpătîi, plutind în voia valurilor vieţii cu perfectă nepăsare şi veşnică voie bună. De fapt, A Q nu cere nimic de la viaţă decît un culcuş de vagabond într-un templu şi posibilitatea de a-şi astîmpăra foamea. Atunci cînd, îmbătat de iluzii dăunătoare, vrea să facă „revoluţie", este respins cu brutalitate (e vorba de revoluţia burgheză din 1911) şi apoi e arestat şi condamnat la moarte pentru o vină imaginară. A Q dispare dintre cei vii cu uimirea şi spaima copilărească întipărită pe figură, gîndindu-se că *„în lumea asta destinul fiecărui om este ca la un moment dat să fie decapitat"*.

Un om de prisos este şi intelectualul scăpătat Liui Vei-fu *(La cîrciumă)*, dascăl de ocazie, ajuns

la o totală resemnare. Despre el spune *„sînt un om neînsemnat“* nu din spirit de modestie, dar cu adîncă convingere. Dar el are un suflet sensibil la frumos și nu pregetă să-și piardă din timp pentru a duce fetei bolnave A Sun floarea roșie de catifea dorită de ea mai demult. Darul vine tardiv, pentru că între timp A Sun a murit, și Liui Vei-fu meditează trist în fața ceștii cu vin din cîrciuma sordidă : *„Nu vezi că nu s-a împlinit nici unul din vechile noastre idealuri ? Nici unul măcar. Deocamdată nu știu nimic ce se va întîmpla mîine sau peste o clipă.“* O pagină de Lu Sin îți pare extrem de familiară și te lași cuprins de infinita melancolie a prozei sale, pentru că, pe teme ale vieții chineze, te afli în plină atmosferă cehoviană.

Un alt tip de ratat este Vei Lean-șu *(Mizantropul)*, intelectual de fină cultură, rămas pe drumuri prin pierderea modestului post de profesor de școală. Trăiește cu totul izolat de oameni și singura lui bucurie sînt copiii proprietarului casei, cu care împarte modestele lui bunuri. El gîndește despre copii ca și personajul anonim din *Jurnalul unui nebun : „Copiii n-au nici unul din cusururile oamenilor mari. Dacă mai tîrziu ajung răi, asta se datorește mediului în care nimeresc. Ei la început sînt inocenți... Cred că ei reprezintă singura speranță a Chinei.“* Ajuns muritor de foame, se sinucide în cu totul alt mod decît ceilalți „oameni de prisos“ ai lui Lu Sin. Devine consilier al unui general cu vază și se aruncă în vîltoarea unei existențe bazate pe falsitate, ipocrizie și opulență. Cu cinism îi scrie fostului său prieten : *„Am crezut că am fost înfrînt mai demult. M-am înșelat însă, dar acum sînt într-adevăr un învins... Fac ceea ce am urît și am combătut toată viața și renunț la toate pe care le-am crezut și apărat. Sînt într-adevăr un învins, dar am cîștigat... Crezi că sînt nebun ?... Treaba ta. Mi-e totuna.“*

Vrînd peste un timp să-i facă o vizită lui Lean-şu, prietenul său găseşte casa în doliu, şi în camera mortuară, îmbrăcat într-o somptuoasă uniformă a funcţionarilor de stat, pe fostul înfrînt, odihnind în gloria lui efemeră : *„Îmbrăcat cu costumul lui nepotrivit, cu gura şi ochii închişi, pe buzele lui părea că pluteşte un zîmbet ironic. Parcă şi-ar fi bătut joc de ridicolul său cadavru.“*

În această foarte largă categorie a oamenilor de prisos Lu Sin discerne cu luciditate valorile etice. Cu profundă amărăciune, în nuanţe subtile ale tragicului este văzut destinul mătuşii Sian-lin, sau al lui Jun-tu, ţăranul sărac, prietenul din vîrsta mirificei copilării *(Casa părintească)*, şi cu un ochi critic, adumbrit de melancolie, soarta dramatică a lui Kun I-ţzi, sau a lui Vei Lean-şu. El însuşi purtător, mult timp, al unor iluzii care i-au barat drumul spre înţelegerea deplină a resorturilor vieţii sociale, Lu Sin priveşte cu ironie şi sarcasm falsele aspiraţii ale intelectualului, rezerva de ipocrizie pe care o poate avea şi, cu dezgust, trădarea spirituală. Vei Lean-şu, în momentul trădării vechilor sale idealuri, pentru a deveni serv bine plătit al unui general reacţionar, capătă o configuraţie monstruoasă a intelectului. Acela care vedea în copii speranţa Chinei începe să-i chinuiască pe micii săi prieteni şi să-i umilească. *„De pildă, dacă copiii îi cereau să le cumpere ceva, îi punea să latre ca cîinii, ori să facă plecăciuni. Vai, ce mai rîdeam !...“* Unchiul Lu *(Darurile de Anul Nou)*, autorul moral, printre alţii, al sinuciderii mătuşii Sian-lin, este enervat de faptul că femeia a îndrăznit să-şi ia zilele tocmai într-un moment festiv, dar continuă oficierea ritualului tradiţional ca şi cum nimic nu s-ar fi întîmplat. Cijao *(Furtună într-un pahar cu apă)*, care poseda douăsprezece volume ale *Istoriei celor trei regate* adnotate de Ţzin Şen-tan, îşi răsuceşte după revoluţie coada în creştetul capului şi, de îndată ce aude că îm-

părăţia a fost restabilită, îşi lasă coada să fluture liber pe spate. [1] La fel procedează şi familia moşierului Cijao *(Adevărata poveste a lui A Q)* şi chiar A Q, antrenat în jocul ipocriziei politice. Înfiorătoare este ipocrizia iubirii. Ţziuan-şen (din *Remuşcare)* nu poate rezista mizeriei materiale care-i loveşte aspiraţiile intelectuale şi-l destramă moralmente, încît desface căsnicia cu toate că soţia lui îl iubeşte cu pasiune şi devotament deplin. Tînăra Ţzî-ţziuan se reîntoarce la casa părintească şi se sinucide. Ţziuan-şen, zguduit de drama pe care egoismul său a provocat-o, descoperă brusc că de fapt el şi-a iubit soţia, dar în faţa evidenţei tragicului ireversibil îşi educă conştiinţa în sensul uitării, dăruind hîrtiei meditaţii cinice : *„Trebuie să încep o viaţă nouă. Trebuie să îngrop adevărul în străfundurile inimii mele rănite şi să urmez mai departe calea vieţii, avînd drept călăuză uitarea, minciuna...“*

Lu Sin dezvăluie, cu ironie, mecanismul ipocriziei artistice în schiţa *O familie fericită.* În mijlocul avatarurilor cotidiene ale unei extrem de modeste existenţe, personajul anonim încearcă să compună povestirea *O familie fericită* pentru revista lunară *Fericirea.* Fantezia caută să realizeze profilul şi habitudinile idilice ale unei astfel de familii ducînd o existenţă lipsită de griji, dar în mod continuu se ciocneşte de măruntele evenimente ale unei gospodării sărace. Pînă la urmă scriitorul, amator de castele în Spania pe placul

[1] Coada era un semn de supunere, şi în timpul dinastiei manciuriene Ţin chinezii erau obligaţi să o poarte, sub pedeapsa cu moartea de multe ori. Fiecare revoluţie împotriva dinastiei Ţin era însoţită de violenţa împotriva cozilor. Purtătorii de cozi îşi manifestau astfel aderenţa la sistemul imperial, iar adversarii, prin lipsa cozilor. Cum climatul politic în China era schimbător, ipocrizia socială inventase o cale de mijloc : coada nu mai era tăiată. În timpul vreunei răscoale populare era pur şi simplu răsucită în vîrful capului ; o dată răscoala înfrîntă, era lăsată să atîrne pe spate.

unui public burghez, e silit de realitate să se întrebe : *„Te pomenești că tema nu e tocmai bine aleasă... Unde să găsesc o asemenea familie ?“* Ciocnirea continuă dintre ficțiunea idilică și realitatea aspră și cenușie este realizată cu infinită finețe, măsurînd subtilitatea artei și ironiei prozatorului.

Forța și luciditatea spiritului critic, specifice artei lui Lu Sin, sînt ilustrate cel mai bine de *Adevărata poveste a lui A Q*, amplă nuvelă care a derutat destul de mult o parte a cititorilor, neobișnuiți cu o proză utilizînd multiple dimensiuni.

În prefața pe care a scris-o pentru ediția rusă a nuvelei (1927), Lu Sin oferă și indicația interpretării exacte a ceea ce a vrut să spună prin povestea tragică a lui A Q : *„Întreaga literatură chineză antică ce ne-a parvenit pînă acum* — scrie el — *conține ideile și legile adepților cîtorva înțelepți, scrise de ei pentru ei înșiși. În ce privește poporul, el a crescut patru mii de ani în tăcere, vegetînd ca iarba sub apăsarea unei stînci uriașe... De aceea este un lucru foarte greu să redai sufletul profund tăcut al poporului chinez. Simt aceasta, deoarece, în ciuda eforturilor pe care le-am făcut de a pătrunde acest suflet, mă lovesc mereu de un fel de obstacol. Poporul chinez, care astăzi mai este încă înconjurat de ziduri înalte, se va trezi într-un viitor apropiat și își va croi drum spre libertate, își va spune cuvîntul. Dar astăzi acest lucru încă nu se simte, și de aceea pot să scriu despre viața chineză bazîndu-mă numai pe propriile mele observații.“*

Lu Sin arată cu amărăciune ponderată că nuvela sa a fost socotită o absurditate, un nonsens, o glumă, iar de către alții, o satiră. *„În sfîrșit, am aflat* — adaugă el — *că nuvela mea ar fi o batjocură rece și am căzut la îndoială : «Oare în loc de inimă nu am o bucată de gheață ?»“*

Adevărata poveste a lui A Q este asemenea unei perle, generată din chinurile scoicii. Există în ea şi duioşie şi umor, sarcasm şi tristeţe, mai ales o nesfîrşită şi grea tristeţe, care acoperă de îndată rîsul, pe care unele avataruri ale lui A Q le-ar putea incita. Dar rotundul este foarte greu să-l cuprinzi în fragmente izolate. De aici poate şi nedumerirea pe care a trezit-o nuvela. Ce vrea să spună Lu Sin ? Este vorba în nuvelă de poporul chinez truditor, harnic şi exploatat, căruia prozatorul îi semnalează cu bunăvoinţă vicii pe care trebuie să le abandoneze ? Mulţi exegeţi înclină către această interpretare care, mărturisesc, mă derutează. Atunci cînd vrea să creeze imaginea poporului, cu existenţa lui aspră şi tragică, Lu Sin realizează personaje ca Jun-tu, mătuşa Sian-lin, sau culiul din schiţa *O întîmplare,* care serveşte o înaltă lecţie de atitudine etică intelectualului dezabuzat pe care-l transportă cu ricşa sa. În timp ce acesta priveşte cu nepăsare femeia sărmană, căzută din greşeală sub roţile trăsurii, şi dă ordin culiului să meargă mai departe, acesta se opreşte şi dă ajutor femeii lovite, abandonîndu-şi clientul. *„Deodată* — mărturiseşte anonimul narator al întîmplării aparent mărunte — *am avut o senzaţie ciudată. Silueta lui prăfoasă, îndepărtîndu-se, creştea parcă pas cu pas. Da, cu cît înainta, cu atît se făcea mai impunătoare. Şi îl priveam cu respect. În acelaşi timp, încetul cu încetul, părea că exercită un fel de presiune asupră-mi, o presiune ce ameninţa mica mea personalitate, ascunsă sub haina îmblănită.“* Acesta este pentru Lu Sin poporul, cu forţa lui etică exemplară. Cine este A Q şi care e mesajul pe care îl deţine ? A Q e un declasat şi vagabond la care mai stăruiesc calităţi ale poporului muncitor din care descinde (e conştiincios în muncă, lucrează cu pasiune, ştie să pună la contribuţie braţele lui puternice şi e plin de bucurie atunci cînd cineva îi

laudă priceperea), dar în a cărui conştiinţă, cum e şi firesc la un declasat, se reflectă toate viciile morale caracteristice opresorilor : e servil faţă de cei mari şi brutal cu cei mai slabi decît el, are un nemăsurat orgoliu al propriei personalităţi şi priveşte cu dispreţ ceea ce înţelegerea sa refuză să accepte, e beţiv, jucător de cărţi şi hoţ. Atunci cînd aude de revoluţie (sîntem în 1911) şi simte că la adăpostul ei ar putea jefui casa bogătaşului Cijao, *„îşi leagă coada în creştetul capului şi e hotărît să devină revoluţionar cu orice preţ"*. Evident, A Q nu e „poporul", dar este o parte a vieţii sociale chineze la începutul secolului al XX-lea, viaţa deformată de mentalitatea exploatatorilor. Personajul „global" (în înţeles de complex) creat de Lu Sin este o lentilă măritoare, prin care se reflectă clar tot ce era vicios, perimat şi ridicol, dar nu mai puţin primejdios pentru progresul Chinei, în viaţa ei socială.

Existenţa lui A Q e o suită de avataruri şi înfrîngeri. Bătut de derbedeii tîrgului şi dat cu capul de ziduri, el se depărtează plin de demnitate, fiindcă se socotea în sinea lui învingător. După fiecare maltratare sau injurie el ştia să-şi asigure o victorie a lui, sufletească. Cu excelentă ironie comportarea lui A Q este legată de atmosfera spirituală a Chinei moşierilor şi capitaliştilor : *„Dar eroul nostru era gata să se entuziasmeze, fapt ce poate constitui o dovadă a supremaţiei civilizaţiei spirituale a Chinei asupra restului Lumii"*. A Q este simbolul Chinei aristocratice şi burgheze, al Chinei dregătorilor rapaci, care, după fiecare înfrîngere suferită în dialogul agresiv cu imperialismele secolului, lăsa drept pradă în mîna agresorilor bucăţi de pămînt şi avuţii imense, socotind toate acestea drept mari succese diplomatice şi continuînd netulburată să creadă în supe-

rioritatea rafinamentului *han*-ilor [1] asupra tuturor popoarelor lumii. A Q a fost ales drept lentilă măritoare, pentru că la nivelul său tot ridicolul unei astfel de atmosfere spirituale apare cu mult mai pregnant.

Sarcasmul e utilizat şi în creionarea figurilor de exploatatori. În casa domnului Cijao, omul cel mai bogat al tîrgului, nu se aprinde niciodată lampa, din spirit de economie. Membrii familiei se culcau devreme, îndată după masa de seară. Numai atunci cînd A Q era ţinut la lucru şi noaptea se aprindea lampa în bucătărie. Bătut şi alungat din curtea domnului Cijao, el este rechemat cu o exagerată politeţe atunci cînd se reîntoarce cu bani şi mărfuri de furat de la oraş. Cînd izbucneşte revoluţia, domnul Cijao devine tandru cu A Q şi-l numeşte „prietene !", adăugînd cu umilinţă : *„A Q, prietene, nişte cunoştinţe sărace ca noi n-au importanţă pentru..."*.

Fericitul *siuţai* (fiul domnului Cijao) devine „revoluţionar", îşi răsuceşte coada în creştetul capului şi, în numele „revoluţiei", prădează o mînăstire de călugăriţe. Desenul satiric al mentalităţii burgheze din China anului 1911 este desăvîrşit prin nuanţarea ironiei.

Adevărata poveste a lui A Q poate sta cu cinste alături de cele mai bune texte swiftiene sau gogoliene.

* * *

În finalul volumului *Tumulus*, cuprinzînd acele *ţza-kan* şi *ţza-ven* scrise între 1907 şi 1925, Lu Sin alcătuieşte un fel de epilog al cărţii, mai

[1] *Han* sau *hanjen* — numele principalului grup de populaţii şi naţionalităţi care trăiesc în China. Grupul *han* cuprinde aproape 94% din totalul populaţiei Republicii Populare Chineze.

curînd un epitaf, în care spune : *„Nu doresc decît un lucru : ca acei cărora le face plăcere să citească cele scrise de mine să le considere ca o amintire şi să-şi dea seama că în acest neînsemnat mormînt nu se găseşte decît învelişul unei vieţi scurse, care, şi el, se va transforma după cîtva timp în pulbere şi, o dată cu această amintire, va dispare din memoria oamenilor ; atunci opera mea va fi terminată“.*

Scrise în timpul crizei solitare din perioada Pekinului, rîndurile sînt ale unui sceptic în ceea ce priveşte valoarea şi durata propriei sale creaţii. Nu este un scepticism al negaţiei, ci al modestiei. Timpul istoric l-a contrazis pe Lu Sin. Scriitorul revoluţionar, care avea oroare de glorie şi onoruri, a devenit în perspectiva timpului un erou autentic al Chinei revoluţionare, aşa cum a şi fost în viaţă, iar opera sa, departe de a fi terminată, cum credea el, e continuată de cei aproape şase sute cincizeci de milioane de cetăţeni ai Chinei eliberate şi socialiste.

UMANISM AFRICAN

Un tînăr senegalez, în trecere prin ţara noastră, mi-a dăruit o carte şi m-a rugat să scriu despre ea. Cartea este a unui compatriot al său, Diop Birago, despre care vorbea cu veneraţie, şi se numeşte *Povestirile lui Amadu-Kumba* [1].

Mi-a făcut o enormă bucurie şi îndelungata convorbire cu tînărul senegalez şi volumul pe care mi l-a dat. Cunoştinţele mele cu privire la literatura africană se limitau la un singur nume, care mi se pare strălucit : L. Sédar Senghor, poet şi filolog de mare valoare. Senghor este un liric îndurerat de ura rasială, de ostracizarea sistematică a valorilor lumii negre de către mentalitatea imperialistă.

Într-un excelent referat intitulat *Limbaj şi poezie negro-africană,* ţinut în 1954 la bienala internaţională de poezie de la Knokke-le-zoute, Senghor se ridica împotriva propagandei colonialiste care afirmă că negrii constituie o masă primitivă, fără tradiţii culturale şi cu un limbaj rudimentar. *„Eroarea colonialiştilor* — spunea Senghor — *este de a nu fi studiat nici o limbă negro-africană şi de a nu fi reflectat niciodată mai temeinic asupra limbajului uman.“* Referatul său era de-a dreptul senzaţional prin demonstrarea strict ştiinţifică a enormei subtilităţi a cîtorva limbi africane, subti-

[1] Diop Birago : *Les contes d'Amadou-Koumba,* ed. Fasquelle, 1947.

litate care evident nu este numai de limbaj, dar şi subtilitate de moravuri şi de intelect.

Povestirile lui Amadu-Kumba, redate de către Diop Birago, vin să confirme strălucirea spiritualităţii negre. Amadu-Kumba este un bătrîn „griot", ceea ce în vocabularul colonial franco-african înseamnă povestitor, cîntăreţ popular, genealogist şi depozitar al tradiţiei orale. Am spune un Homer negru, dacă arta sa nu ar fi înrudită mai mult cu aceea a lui La Fontaine. Într-adevăr *Povestirile lui Amadu-Kumba* sînt, în mare parte, excelente fabule în proză, pline de tîlc şi umanitate. Folosind depozitul folcloric al bătrînului griot, Diop Birago pune în mişcare o lume animalieră plină de farmec şi de o enormă varietate caracterologică. Facem cunoştinţă astfel în primul rînd cu Leuk-Iepurele, eroul central al celor mai multe povestiri, personaj întrupînd înţelepciunea, umanitatea, noblеţea morală, dar nu fără isteţime şi chiar şiretenie. Georges Balandier în capitolul *Literaturi negre* din *Istoria literaturilor,* redactată sub conducerea lui Raymond Queneau *(Encyclopédie de la Pleiade)* vorbeşte chiar de existenţa, sub aspect ciclic, în tradiţia orală africană, a unui adevărat *Roman de Lièvre (Roman al Iepurelui), „cu sensul în care termenul de roman era utilizat în literatura medievală".* În acest *Roman al Iepurelui* este elogiat triumful prin şiretenie al celor mici şi năpăstuiţi, împotriva celor mari şi puternici.

În alte zone ale Africii există „romane" ale broaştei ţestoase, păianjenului sau cameleonului.

Lumea animalieră este recreată de Diop Birago prin portrete pline de savoare : *„Leuk-Iepurele, şiretul şi glumetul iepure, a cărui conştiinţă este tot atît de mobilă ca şi cei doi papuci pe care-i poartă agăţaţi pe cap, din ziua în care i-a scos din picioare pentru a putea alerga mai bine şi care de atunci îi servesc drept urechi ; Thile-Şacalul, pe care frica de o lovitură venită, nu se*

ştie niciodată de unde, îl face să alerge, chiar pe nisipurile goale, la dreapta şi la stînga. Bukhi-Hiena, fricoasă şi hoaţă, al cărei dos pare mereu să se încovoaie sub o ploaie de reteveie ; Thioye-Papagalul, a cărui limbă rotundă loveşte fără încetare un cioc, care nu este decît un cîrlig agăţînd toate intrigile şi bîrfelile care zboară în cele patru vînturi...“

Fiinţa cea mai hulită în aceste povestiri este Golo-Maimuţa, în care nu poţi avea nici o încredere, din cauza unui caracter detestabil. Diassig-Caimanul este ponderat, are o enormă experienţă a vieţii, dar e feroce. Kakatar-Cameleonul este o fiinţă modestă, delicată şi plină de onestitate ; înşelat dureros de către Golo-Maimuţa, ştie să se răzbune cu inteligenţă.

Ganar-Găina străluceşte prin prostie. *„Ganar-Găina era proastă pentru că niciodată nu a vrut să ceară vreun sfat lui Nen-Oul, pe care nu voia să-l considere ca pe un înaintaş. Într-o zi cineva a vrut să ştie cine este mai bătrîn : Ganar-Găina sau Nen-Oul. Kotj-barma, înţeleptul Kotj, a răspuns : Nen-Oul. Pentru că Nen-Oul ştie mult, mai multe lucruri de cît Ganar-Găina şi cu mult înaintea ei. Dacă de la facerea lumii, Nen-Oul nu ar fi ştiut, printre altele, că Dojde-Piatra nu era pentru el un bun tovarăş de drum, Ganar-Găina nu ar fi venit niciodată pe lume...“* Un ciclu întreg de povestiri : *Relele tovărăşii*, insistă esopic asupra alegerii în viaţă a prietenilor de drum.

De altfel, esopică este şi o povestire ca *Adevărul şi minciuna* în care apar ca personaje Fen-Minciuna şi Deug-Adevărul. Fen-Minciuna este foarte vexată de un dicton pe care îl aude mereu şi pretutindeni : *„Bunul Dumnezeu iubeşte Adevărul !“* De aceea, cînd porneşte la drum cu Deug-Adevărul, îi spune acestuia să stea el de vorbă cu oamenii ori de cîte ori are nevoie de ceva, pentru că se pare că el este preferatul. Întîlnirea dintre

Deug şi oameni este însă catastrofală. Deug spune lucrurilor pe nume şi amîndoi călătorii sînt pretutindeni alungaţi şi huliţi. Ajungînd la curtea regelui Bur, Deug, deznădăjduit şi epuizat de foame, o roagă pe Fen-Minciuna să caute dînsa să obţină ceva de mîncare, pentru că se pare că oamenii nu iubesc Adevărul. Fen, în urma unor peripeţii pline de tîlc, reuşeşte să obţină nu un simplu codru de pîine, dar jumătate din averea regală. Nu mai puţin esopica *Minciuna stă cu regele la masă* a lui Vlahuţă are, cum se vede, un echivalent african!

Contingenţe evidente cu folclorul restului lumii are povestea lui N'Diuman, vînătorul, căruia mama sa îi dăruieşte trei nuci de palmier spunîndu-i că, ori de cîte ori se va afla în impas, să arunce o nucă, să strige *N'dey yo!* (Mamă !...) şi va fi salvat. Fiind fără arme, în mijlocul pădurii, el este asaltat de vieţuitoarele pe care în mod obişnuit le vîna. Aruncă o nucă, strigă *N'dey yo!* şi din pămînt răsare un palmier înalt în care se caţără, punîndu-se la adăpost. Palmierul este însă doborît de Nieye-Elefantul. Înainte de a cădea, N'Diuman aruncă încă o nucă şi din pămînt se înalţă un palmier şi mai înalt ş.a.m.d.

Într-una din aventurile cărţii, Leuk-Iepurele apare ca un Odiseus. Bur regele o închide pe frumoasa Anta, fiica lui, într-o clădire fără nici un fel de comunicare cu restul lumii, pentru a vedea, astfel, dacă o femeie poate procrea singură. Leuk află de ideea năstruşnică a lui Bur de la Thioye-Papagalul şi mobilizează toate rozătoarele pădurii spunîndu-le că în clădirea misterioasă Bur a ascuns un depozit de alimente. Rozătoarele sapă un tunel lung, ajung în clădire, unde dau peste Anta şi speriate fug. Leuk intră surîzător şi-i spune Antei: *„— Bur, tatăl tău, a vrut să te împiedice să ai bărbat. Vrei să mă iei pe mine? — Cine eşti tu?*

Cum te numeşti ? îl întreabă Anta. — Mă numesc Mana (în limba woloffă : eu). *Vrei să fiu bărbatul tău ? — Da ! spune tînăra fată.“*

Cu Leuk, Anta are un băiat. Pînă la urmă Bur află de cele petrecute şi furios la culme vine în faţa fetei : *„— Cine ţi-a făcut copilul ăsta ? întreabă el spumegînd de mînie. — Mana* (adică : eu), *răspunde Anta. — Cum tu ? Cine este tatăl tău ? îl întreabă pe băiat. — Mana* (eu), *răspunde băiatul.“*

Bur rămîne perplex şi nu înţelege nimic : *„fiica sa îşi făcuse ea singură un copil ! iar băiatul, pe de altă parte, spunea că el singur îşi este tatăl !“*

Iată-l prin urmare pe Leuk, iepurele african, folosind în altă împrejurare cunoscutul şiretlic al lui Odiseus împotriva lui Polyphem. În povestirea *Micul soţ* apare mitul oedipian într-o tragică versiune africană. Vînătorul Samba este ucis de un leu în stepa africană şi lasă nemîngîiaţi pe Kumba, soţia lui, şi doi copii, un băiat, N'Diongane, şi o fată, Khary. Băiatul rămîne singurul sprijin al casei, astfel că mama şi sora îl numesc, cu duioşie : *„micul soţ“*. N'Diongane atinge vîrsta de 12 ani, se supune ritualului circumciziei şi devine bărbat. Sora lui continuă să-l numească *„micul soţ“*, ceea ce lui N'Diongane începe să-i provoace o enormă suferinţă. O roagă să nu-l mai numească astfel, dar din recalcitranţă infantilă Khary continuă jocul. N'Diongane, înnebunit, se îneacă în mare, în prezenţa mamei, care-l imploră să se salveze, şi a surorii. Kumba o ucide pe Khary şi apoi se aruncă şi ea în mare. Toată povestirea este învăluită într-o atmosferă de mister şi întretăiată de cîntece tragice.

În folclorul senegalez există un imens respect faţă de femeie. Amadu-Kumba se face ecoul tradiţiei populare atunci cînd spune că : *„...de cînd există pe pămînt fiinţe vii, niciodată nu s-a văzut ca un bărbat să refuze ceva unei femei sau să o bată — numai dacă nu este nebun, ca un cîine*

nebun". În povestirea *O judecată* apar moravuri tribale de o extremă sobrietate. Negrul Demba, într-un moment de enervare şi fără motiv, îşi repudiază femeia, o bate în mod brutal şi o alungă din colibă. Femeia îşi ia lucrurile şi se întoarce la casa părinţilor. Dar lui Demba, după cîtva timp, îi pare rău şi se duce să-şi ia femeia îndărăt. Legile tribale sînt însă riguroase. Femeia repudiată pe nedrept devine independentă, nu poate fi adusă din nou în casa soţului decît cu consimţămîntul ei. Or, Kumba, fosta soţie a lui Demba, nu mai vrea să revină la bărbatul ei. Toate încercările lui Demba de a convinge forurile tribale că el, de fapt, nu şi-a repudiat femeia şi deci Kumba trebuie să-l urmeze supusă, rămîn fără rezultat. Pînă la urmă, printr-o judecată plină de inteligenţă, imamul Madiakate-Kala îl supune pe soţul agresiv oprobriului public.

Nu lipsesc din povestirile lui Amadu-Kumba nici ielele, care răsplătesc pe cei buni şi-i pedepsesc pe cei răi, şi nici spiriduşul Kuss care de asemenea este apărătorul celor buni şi cinstiţi, pedepsindu-i pe cei răi şi hulpavi.

În această splendidă oglindă a tradiţiei orale africane se reflectă armonios şi la un mod specific întreaga umanitate. Este limpede că circuitul valorilor umane nu a fost întrerupt niciodată la nivelul civilizaţiei africane. Însă valorile umanităţii nu s-au putut afirma aici din plin, datorită înfiorătoarei opresiuni coloniale. Diop Birago a făcut un lucru excelent. Cu remarcabilă fineţe, prin povestirile lui Amadu-Kumba, el demonstrează că moralmente umanitatea neagră, oprimată de colonialişti, este cu mult superioară oprimatorilor, iar cultura neagră, păstrată prin tradiţie orală, este o parte integrantă şi de mare valoare a culturii universale.

PÎINE ŞI POEZIE

Coborîtă din domenii selenare, poezia întîlneşte obiectul cel mai banal cu putinţă : *pîinea*. Alternativa dintre lună şi pîine este de natură ideologică. Nu înţeleg prin aceasta că luna ar constitui un tărîm al interdicţiilor poetice absolute. Dar să cînţi luna, atunci cînd pîinea lipseşte de pe masa oamenilor, înseamnă să jigneşti poezia. Am în faţa mea volumul unui poet, a unui adevărat şi remarcabil poet, pentru care pîinea constituie materia primă a artei sale. Volumul se intitulează simplu dar cu o putere de sugestie neobişnuită : *Lu pani si chiama pani (Pîinea se numeşte pîine)* şi autorul este Ignazio Buttitta, despre care pînă mai acum cîtva timp nici nu auzisem. Datorez cunoaşterea acestui poet uluitor Colombei Voronca, traducătoare în franceză (împreună cu Maria Brandon-Albini) a stihurilor lui Buttitta, şi-i mulţumesc pentru placheta pe care mi-a dăruit-o [1].

Buttitta este un bard sicilian, plin de respect faţă de străvechile tradiţii poetice ale insulei sale. Poezia siciliană păstrează încă modalităţi folclorice de manifestare, în sensul că este recitată, sau cîntată cu acompaniament de ghitară, de către un *cantastorie* sau *cantanbanchi*, un menestrel sau trubadur, care-şi exercită arta în pieţe, pentru delectarea mulţimii. Alături de fondul tradiţional fol-

[1] Ignazio Buttitta : *Le pain s'apelle le pain*, prefaţa de Carlo Levi, edit. La Nef. de Paris, 1958.

cloric (ciclurile epice ale Mesei Rotunde şi ale lui Carol cel Mare, mai ales), menestrelul sicilian de astăzi recită sau cîntă piese ale unui repertoriu actual, scris de autori cunoscuţi. Folclorul sicilian admite astfel şi creează personalităţi poetice remarcabile. Poeziile lui Buttitta sînt declamate şi cîntate de marele *cantastorie* Ciccio Busacca, în satele şi oraşele Siciliei, stîrnind entuziasmul maselor.

Trebuie să atrag aici atenţia asupra unei contradicţii fundamentale între prezentarea Siciliei în enciclopedii şi dicţionare şi modul în care insula apare reflectată în literatură. Găsesc, astfel, în dicţionarul Larousse, următoarea caracterizare a Siciliei : *„pămînt fertil, cereale, vinuri, uleiuri"*. Puteau fi adăugate pădurile de smochini şi plantaţiile de portocali. Prin urmare un mic eden în peisaj mediteranean.

Literatura însă (incomoda, stînjenitoarea literatură !) contrazice viziunea edenică a enciclopediilor sau ghidurilor pentru turişti. Las la o parte opera lui Giovanni Verga, sicilian şi iniţiator al verismului italian (poate nu întîmplător verismul a pornit de pe pămîntul Siciliei) şi mă gîndesc la mărturii literare contemporane asupra Siciliei, pe care am avut prilejul să le cunosc.

Cu toate că Buttitta este poet, nu pot trece peste frapanta similitudine dintre versurile sale şi o proză de un profund tragism, cum este aceea a lui Vittorini, din *Conversazione in Sicilia*. Vittorini este şi el sicilian şi pîinea constituie unul din eroii nefericiţi ai cărţii sale. Pe bordul unui *ferry-boat* pentru Sicilia, plin cu lucrători pentru plantaţiile insulei, povestitorul mănîncă liniştit pîine cu brînză. Gestul stîrneşte uimirea călătorilor, pentru că *„un sicilian nu mănîncă niciodată dimineaţa"*. Dintr-o dată, posesorul bucăţilor de pîine şi brînză devine cetăţeanul unei Americi fabuloase, şi, asaltat cu întrebări, naratorul nu îndrăzneşte să-i contrazică pe călători.

— *„Toată lumea mănîncă de dimineață în America ?“* (întreabă cu insistență un sicilian mărunt și mizer).

„I-aș fi putut răspunde că nu, și că eu însumi nu mîncam de obicei dimineața, și că existau mulți oameni care nu mîncau poate decît o singură dată pe zi, și că pretutindeni era cam la fel etcetera, dar nu puteam să-i vorbesc de rău de o Americă în care nu fusesem și care pînă la urmă nici nu era America, nu era ceva actual și efectiv, ci o idee a lui despre împărăția cerurilor pe pămînt...

— Cred că da, îi răspunsei. Într-un fel sau altul...

— Și la prînz ? întrebă el din nou. Mănîncă toți la prînz în America ?

— Cred că da, îi răspunsei. Într-un fel sau altul...

— Și seara ? întrebă el. Mănîncă toți seara în America ?

— Cred că da, îi răspunsei. Mai bine sau mai rău...

— Mănîncă pîine ? întrebă el. Pîine cu brînză ? Pîine cu legume ? Pîine și carne ?

Îmi vorbea plin de speranță și eu nu-i puteam spune că nu. Da, îi spusei. Pîine și încă alte lucruri. Și micul sicilian rămase un moment tăcut, cuprins de nădejde“.

Pentru cine vrea să se inițieze în gastronomia mizeriei, să citească *Conversazione in Sicilia*. Pîinea stropită cu cîteva picături de ulei este un regal. Foamea, sicilianul și-o potolește cu melci, cicoare sau ceapă. Ceapă coaptă în cenușă. Povestitorul își însoțește mama într-o halucinantă călătorie prin casele bolnavilor : *„O întrebai pe mama : Ce boală are omul ăsta ? — Ca a celorlalți, îmi răspunse ea. Unii au puțină malarie, alții au puțină oftică“.*

Ignazio Buttitta s-a născut și trăiește la Bagheria. Tot aici s-a născut acel mare pictor al mizeriei și revoltei italiene, care este Renato Guttuso (ilustrator al volumului *Lu pani si chiama pani).*

Atunci cînd Neruda face elogiul artei lui Guttuso, nu poate să nu vorbească despre pîine :

Guttuso, în patria ta, a venit azurul să afle
cum este cerul şi cum este apa.
Guttuso, din patria ta a venit lumina
şi focul aici s-a născut pe pămînt.
În patria ta, Guttuso, culoarea lunii e
ca strugurii albi, ca mierea, ca lămîia cea coaptă,
dar nu există pămînt,
nici pîine nu e...
Tu dai pămînt şi pîine tu dai, în pictura ta. [1]

Pictura lui Guttuso ne face să înţelegem că sicilianul de rînd poate prezenta infernul în culorile cele mai vii şi în accepţia lui cît se poate de concretă, dar paradisul nu şi l-ar putea imagina decît cu greu. Prin tablourile sale defilează trupurile vlăguite de muncă şi suferinţă ale proletarilor agricoli (zappaterra), muncitorilor din minele de sulf sau plantaţiilor de măslini. Aceştia sînt şi eroii lui Buttitta. Existenţa tragică şi eroică a năpăstuiţilor zappaterra Guttuso a imortalizat-o în compoziţia atît de cunoscută *Ocuparea pămînturilor necultivate* sau *Asasinarea lui Li Puma, conducătorul ţăranilor, de către mafia.* Şi nu pot uita un tablou al său, intitulat *Tînăr sărac,* în care un cap cu ochi halucinanţi priveşte pe o masă o enormă farfurie goală, în care se află o lingură lipsită de utilitate. Este tabloul foamei cronice siciliene.

Am făcut această digresiune pentru a-l integra pe Buttitta într-un univers de suferinţă, de revoltă şi poezie aspră. Altfel nu am putea înţelege de ce pe un *„pămînt fertil"*, bogat în *„cereale, vinuri şi*

[1] Pablo Neruda : *Strugurii şi Vîntul,* în romîneşte de Maria Banuş. E.S.P.L.A., 1956, p. 231.

uleiuri", oamenii doresc pîinea şi poeţii o cîntă. Pămîntul Siciliei nu este al celor ce-l muncesc. Este al marilor seniori şi al bisericii catolice. Sicilienilor de rînd le aparţine numai munca de istov şi foamea.

Pentru Buttitta, mizerul zappaterra nu este numai creatorul pîinii, dar şi al bogatelor sonorităţi ale poeziei. În *Poetul şi zilerul* el spune cu simplitate :

Dă-mi mîna,
tu, care lucrezi pămîntul
pentru un colţ de pîine,
tu, stăpînul şi părintele
rimei bogate.
Acolo unde tu înfunzi
cazmaua-ţi lucitoare,
răsar fructe,
flori şi arbori ;
acolo, de unde eu sap,
ţîşnesc lacrimile oamenilor...
Dă-mi mîna,
tu, care sapi pămîntul
pentru o bucată de pîine,
răscoleşte în inima-mi
pămîntu-i sterp ;
şi dacă flori vor răsări
îţi voi dărui parfumul,
şi dacă frunze vor creşte
îţi voi împleti o cunună de lauri.

Guttuso are un tablou, răscolitor : *Răstignirea*, în care victimele puse pe cruce sînt famelici zappaterra, crucile fiind proiectate pe un arid decor sicilian. Motivul este probabil popular, pentru că-l găsesc şi la Buttitta în poezia *Un Christ răstignit*, în care, plecînd de la simbolul religiei, poetul

ajunge la un portret memorabil al zilerilor sicilieni :

Sînt țăranii,
fără pămînt
și fără pîine
ai satului meu ;
pielea lor e uscată,
zbîrcită la fălci,
ca o străveche bucată de piele
încrețită la soare ;
fiecare are cîte o cocoașă
și sînt deșelați,
iar ochii le sînt ca ai unor condamnați la moarte.
Muncitorii pămîntului !
Schelete, mîini bătătorite, figuri descărnate
și o sută de secole de foame
pe umerii lor ;
vestminte rupte
de timp, de sudoare,
pline de petece :
bucăți de pînză
cusute
de o mînă de nevastă sau mamă,
cu ață de bumbac,
cumpărată pe datorie,
la marchitan, vecinul lor.

La Buttitta, speciile folclorice capătă o accepție cu totul nouă, revoluționară. Folclorul sicilian este bogat în *lamenti*, bocete pline de zbuciumul sufletului feminin, la moartea celor apropiați.

Buttitta creează *lamenti* pe motive împrumutate istoriei adevărate și atît de dramatice a poporului sicilian. *Lamentu d'una matri* (*Bocetul unei mame*) poartă, în subtitlu, mențiunea : *„de ziua masacrului săvîrșit la* Portella della Ginestra". Este vorba de o strîmtoare, în munții provinciei Palermo,

unde țăranii fac demonstrații de 1 Mai, sub forma unor procesiuni la un monument simplu, ridicat în amintirea lui Nicola Barbato, medic din Piana și organizator al țărănimii, între 1880—1900. Procesiunile anuale au fost interzise cu asprime în timpul fascismului și reluate după eliberarea Italiei. În 1947, un anume Giuliano și banda sa, plătiți de către seniorii locali, au tras cu armele în mulțimea care defila, făcînd zeci de victime.

Prin *Bocetul unei mame,* Buttitta desfășoară, la modul epic, tot firul tragediei petrecute. Mama își povestește bucuria pentru festivitatea la care bărbatul și fiul ei iau parte, plecarea lor, apoi împușcăturile care se aud, fuga ei printre stîncile care îi sîngerează picioarele și, în fine, spectacolul sfîșietor al fiului ucis :

Băiatule !
Pentru ce te-au omorît,
ce rău le-ai făcut,
tu, pe care te alintam spunîndu-ți :
ești ca un porumbel
făcut din zahăr și miere.
Băiatule !
Fața ți-e plină de sînge !
Lasă-mă să ți-o spăl
cu lacrimile mele ;
ia-mi tu răsuflarea,
ultima care-mi mai rămîne,
și deschide-ți ochii
să-i mai văd lucind
o ultimă dată !

Un alt bocet, celebru în toată Italia, este *Moartea lui Turiddu Carnivali,* unul din conducătorii țărănimii siciliene, ucis de aceeași *mafia,* din ordi-

nul stăpînilor feudali ai regiunii Sciara. Mama face elogiul fiului ucis :

Ai fi spus că e un înger,
cu toate că nu avea aripi ;
nu a fost un sfînt, cu toate că a săvîrșit minuni.
Din toată inima i-a adunat pe săraci, acei care
dorm numai pe pămînt,
cei slabi ca un cui,
înfometații fără răsuflare,
toată adunarea celor desculți :
din toți
el a făcut o uriașă putere
pentru a lupta împotriva celor puternici
stăpînii acestui pămînt părăsit și obscur
în care istoria se lovește de un zid.

Vina lui Turiddu este de a fi vorbit țăranilor despre pămînt și socialism, care aduce oamenilor : *„pacea, pîinea, poezia"*. Socialismul care :

curge ca și apa izvorului,
care încurajează și vindecă ;
care spune : carnea nu este o talpă,
și nici făină de frămîntat ;
toți sîntem egali, muncă să fie pentru toți,
vei mînca dacă pentru pîine asuzi și te chinui...

În imaginația îndurerată a mamei, Turiddu devine un Christ, ucis de către seniorii din Sciara. Dar fiorul mistic nu o copleșește pentru că, în final, mama căreia i-a fost răpit copilul preia flamura căzută din mîna lui :

Fiule ! am luat în mîini flamura ta,
nu-ți sînt numai mamă,
dar iata-mă acum tovarășa-ți credincioasă !

Buttitta este și autorul unei *arte poetice*, intitulată extrem de sugestiv *Eu nu sînt poet*, manifest vibrant al poeziei autentice :

Eu nu sînt poet ;
urăsc privighetoarea și greierii,
zefirul care mîngîie iarba,
frunzele care cad în zboruri lente ;
iubesc furtunile,
vînturile care împrăștie norii
luminînd aerul și cerul

. . . . . .

Eu nu sînt poet,
dacă poezie înseamnă
luna care atîrnă de cer
și pălește fețele îndrăgostiților.

. . . . . .

Eu nu sînt poet ;
totuși aș putea fi dacă poezie
înseamnă să-ți afunzi mîinile
în inima oamenilor care suferă,
pentru a face să țîșnească lacrimile și deznădejdea ;
dacă poezie
înseamnă să chemi din fundul cocioabelor și peșterilor
pe cei rătăciți, părăsiți, învinși ;
să-i chemi de la munci
pe țăranii încovoiați
deasupra pămîntului,
care suge sînge și sudoare,
pentru un dumicat de pîine
și cîteva măsline sărate ;
să smulgi din mîinile de sulf
carnea creștinilor
care se irosește
condamnată la chinuri de iad

. . . . . .

Atunci dați-mi un glas puternic
pentru că mă simt poet ;
dați-mi un stindard de foc,
și sclavii pămîntului să mă urmeze
— torent de strigăte și cînturi —
cu zdrențele lor fluturînde spre cer,
udate cu lacrimi și sînge".

UN MEMORIALIST ROMANTIC

Amintiri și cugetări de A. I. Herzen, editate de către Cartea Rusă, constituie o plăcută surpriză și pasionantă lectură. Așa cum l-a putut cunoaște cititorul romîn, pînă astăzi, Herzen îi rămăsese întipărit ca filozof materialist și revoluționar înflăcărat, cu o întreagă existență petrecută într-un dureros exil. În *Amintiri și cugetări* apare dintr-o dată artistul, prozatorul de variate resurse și nuanțe. *Amintirile* sale constituie de fapt genul memorialistic ridicat la rangul prozei subtile. Cititorul va afla un palpitant roman al existenței unui erou extrem de interesant și al unei întregi epoci istorice.

La fel ca și cardinalul de Retz sau Saint-Simon, Herzen este autorul unei unice opere literare, prin strălucire netăgăduită, de natură memorialistică. Nuvelistica sa și romanul *Cine-i de vină* utilizează proza ca un argument ostentativ pentru idei filozofice, sociale. Artist, Herzen este însă neîndoielnic numai în *Amintiri*, dezvăluind prin aceasta latura profund lirică a personalității sale. Asemenea liricului, memorialistul este un creator care se exprimă mai ușor prin propria lui persoană și pe care repetarea pronumelui personal la persoana întîi singular, departe de a-l jena, îl incită la organizarea unui întreg univers. Prin contrast cu o astfel de personalitate, creatorul care se exteriorizează mai ușor prin personaje de roman are oroare de cuvîntul *eu*. Atunci cînd își scrie autobiografia, Stendhal o intitulează *Viața lui Henri Brulard*,

oferindu-şi astfel iluzia unui erou, în plus, pe care-l creează. În paginile de început el îşi manifestă oroarea faţă de instrumente verbale ale egotismului ca *je* şi *moi* şi de fapt autobiografia sa la început lîncezeşte, căpătînd avînt numai în momentul în care Stendhal reuşeşte să se identifice cu straniul personaj care este el însuşi.

Herzen este un egotist în sensul bun al cuvîntului. Propria lui individualitate nu este o limită, destinată să-l izoleze de viaţă. Cînd pronunţă inevitabilul *eu*, nu se admiră, narcisiac, pe sine însuşi. Pentru dînsul memorialistica este *„o oglindă a istoriei într-un om care a nimerit întîmplător în calea ei"*. Ca erou al cărţii, memorialistul nu este, în cazul lui Herzen, decît ecoul unei epoci revoluţionare. În aceasta rezidă şi caracterul pasionant al *Amintirilor şi cugetărilor*. Apariţia unui revoluţionar intransigent într-o cuminte familie de moşieri, procesul de formare al conştiinţei protestatare a tînărului, avatarurile existenţei aceluia care a ales revolta împotriva orînduirii ţariste, în locul acceptării ei servile sau indiferente, care a ales temniţa, surghiunul şi exilul în ţări străine, în locul tihnitei vieţi a moşierimii ruse, iată elementele palpitantei memorialistici a lui Herezen.

Amintirile cuprind una din epocile cele mai zbuciumate din istoria Rusiei şi a Europei occidentale, epoca situată între răscoala decembriştilor şi Comuna din Paris. Ca erou principal al acestei istorii, el nu se mişcă lent, de la o zi la alta, consumînd cu minuţiozitate detalii ale cotidianului, ci străbate epoci furtunoase. Sinteza în capitole mari, reunite prin firul istoriei, oferă memorialisticii lui Herzen un caracter romanesc. În plus, există în paginile memoriilor sale o dinamică interioară, o mişcare extrem de vie, care te împiedică să părăseşti lectura, te subjugă unui ritm impetuos, specific mai curînd romanului decît amintirilor.

În virtutea acestei dinamici, Herzen nu își începe memoriile prin contemplarea copilăriei, desprinzînd din ceața amintirilor primele impresii în contact conștient cu viața.

Într-un mod cît se poate de original, prin intermediul amintirilor vii ale Verei Artamonovna, dădaca sa, Herzen reconstituie, într-un larg și animat tablou de epocă, retragerea armatelor ruse din Moscova și intrarea lui Napoleon, incendierea și pustiirea orașului, avatarurile celor rămași etc. *Amintirile* încep astfel prin pagini care în mod izbitor seamănă cu episodul Moscovei ocupate de francezi, din *Război și pace* de Tolstoi. Lectura este captivantă de la început și ceea ce urmează nu este decît istoria formării unei conștiințe romantice, revoluționare, în condițiile vieții tenebroase din Rusia robiei țariste. Peste toată această istorie planează, ca implus inițial și amintire luminoasă, evenimentele răscoalei decembriste și înnăbușirea ei imediată de către forța represivă a țarismului. *„Execuția lui Pestel și a tovarășilor săi a destrămat pentru totdeauna somnul de copil al sufletului meu."* În cinstea țarului au loc, cu acest prilej, uriașe ceremonialuri religioase de masă. *„Aveam numai paisprezece ani* — își aduce aminte Herzen — *cînd, pierdut în mulțime, am asistat la această slujbă, și aici, în fața altarului pîngărit de o rugăciune sîngeroasă, am jurat să-i răzbun pe cei executați și să-mi închin viața luptei împotriva acestui tron, acestui altar..."*

Instinctiv, copilul respins de mediul glacial al casei părintești și de ritualul ei aristocratic, se apropie de slugi cu o afecțiune pe care nu trebuie să și-o reprime. Lacheul Bakai, și mai ales valetul Kalo îi oferă căldura sufletească după care tînjește. *„Afecțiunea slugilor față de copii e pornită din inimă* — notează memorialistul — *legătura aceasta, nu e un atașament servil, ci o dragoste reciprocă între* făpturi slabe *și* făpturi simple."

Educația sentimentelor în sens plebeian, desăvîrșită în „anticamera" slugilor (locul de refugiu al tînărului ultragiat de *„distincția aristocratică a adulților"*) și amintirea decembriștilor dau impuls unei personalități juvenile, animată de îndrăznețe visuri libertare. Hotărîtoare pentru formația sa spirituală este și întîlnirea cu Ogariov, viitorul poet al libertății ruse, vlăstar aristocratic și el, dar urînd în egală măsură cu Herzen mediul care i-a dat naștere. Amiciția dintre Herzen și Ogariov, păstrată de-a lungul deceniilor de existență furtunoasă, este unul din marile și splendidele prietenii literare. De altfel, *Amintirile* sînt închinate lui Ogariov. Între cei doi tineri cu reverii de radicală transformare socială se stabilește o legătură înflăcărată, romantică, iradiind lumină. În anii amurgului său, în ceața londoneză și în izolarea dureroasă a exilului, Herzen se dăruiește din nou elanurilor romantice ale acestei amiciții, evocînd jurămîntul făcut pe dealul Vorobiovî, în fața catedralei neterminate a lui Witberg : *„Acolo ne-am oprit cu obrajii în flăcări, abia trăgîndu-ne răsuflarea... Soarele cobora pe boltă ; scînteiau cupolele ; la poalele dealului se întindea pînă în zare, cît vedeai cu ochii, orașul... ; o vreme am stat așa, sprijinindu-ne unul de celălalt. Apoi, pe neașteptate, ne-am îmbrățișat și am jurat acolo, sub ochii întregii Moscove, să ne închinăm viața luptei pe care o alesesem."*

Anii de studenție sînt evocați cu lux de amănunte. Sînt anii decisivi pentru formarea conștiinței sale revoluționare. Mediul studențesc este acela care dăruiește noi cadre de militanți pentru libertate, după înnăbușirea mișcării decembriste. În pofida învățămîntului obscurantist, tinerii iau contact cu gîndirea materialistă franceză și cu idealurile socialiștilor utopici. Adversarii orînduirii țariste sînt voltairieni și saint-simoniști. *„Saint-simonismul a devenit familia convingerilor noastre* — scrie Herzen despre această perioadă — *și a rămas pentru*

totdeauna esența lor". Și mai departe : „*Socialismul și realismul* (în sens de materialism n.n.) *rămîn pînă astăzi pietrele de încercare din calea revoluției și a științei*". Herzen își va încheia existența ca admirator al marxismului și mișcării muncitorești revoluționare, fără ca să fi ajuns la înțelegerea deplină a adevăratului socialism. Elemente de dialectică sînt numeroase în lucrările sale filozofice, dar perspectiva sa se oprește în fața porții, închisă pentru el, a materialismului istoric.

În orice caz, Herzen a fost una din conștiințele cele mai radicale ale timpului său și încercarea de mai tîrziu a liberalilor ruși de a și-l anexa nu constituia decît manevra unui grup politic reacționar. Cînd evocă anii de studenție el nu uită să adauge : „*Încă de pe atunci, adică din 1833,* liberalii *se uitau pieziș la noi, ca la niște oameni care se abătuseră de la drumul drept*". Într-adevăr, Ogariov și Herzen, împreună cu alți colegi de studii, figurau pe listele poliției secrete ruse ca adversari periculoși ai țarismului. La prima ocazie, fără motive bine întemeiate, întregul grup este arestat și cu toate că instrucția judiciară nu recoltase nici un indiciu serios, tinerii sînt condamnați la surghiunul siberian. Capitolul *Temnița și surghiunul* este un vast și emoționant tablou de epocă, imortalizînd terifiantul din regimul țarilor. Întregul tablou validează blestemul pe care cu patos romantic Herzen îl aruncă asupra marelui tiran, nimicitorul a mii și zeci de mii de existențe curate : „*Blestemată fie domnia lui Nicolae în vecii vecilor, amin !*" Surghiunul la Viatka și Vladimir îi permite o trecere în revistă, plină de pitoresc și satiră, a brutalei administrații țariste, bazată pe exploatare, arbitrar și teroare. Memorialistul semnalează existența unei ierarhii a teroarei, alcătuită dintr-o tagmă birocratică coruptă și sălbatică, pe care o numește „*clerul laic*" sau „*lumea sufletelor de hîrtie*".

Galeria de portrete a *cinovnicilor* este memorabilă prin satiră fină şi pătrunzătoare.

Dacă tînărul romantic face loc observatorului social care plimbă peste oameni şi evenimente o privire realistă, luminată de ura împotriva ţarismului, romantismul memoriilor nu a dispărut. Perioada surghiunului Herzen o numeşte undeva *„perioada dragostei"*. Este vorba de iubirea sa pentru N. A. Zaharina, Nataşa, viitoarea lui soţie. Dragostea lor începe în cadrul foarte romanţios al unui cimitir, în ajunul arestării lui Herzen, şi se termină cu evadarea surghiunitului din Vladimir, răpirea iubitei lui din Moscova, reîntoarcerea la Vladimir şi căsătoria lor, împotriva voinţei tatălui lui Herzen. Toată această parte a memoriilor, remarcabile prin gingăşia şi forţa sentimentului, prin puritate şi înflăcărare, este, prin însăşi desfăşurarea evenimentelor, de o foarte frumoasă coloratură romantică.

Memoriile lui Herzen ne dezvăluie şi un portretist extrem de sensibil, dominat însă nu atît de model, cît de mişcarea propriilor sale sentimente. De fapt, portret în sensul fixării trăsăturilor fizice ale modelului ales, Herzen nu poate realiza decît atunci cînd modelul îi este indiferent sau îi provoacă repulsie. Atunci devine un observator lucid, realist, descoperind trăsături nete, care se înlănţuie într-un desen satiric excelent. Portretul lui Tiuziaev, satrapul din Viatka, este memorabil, la fel şi acela al lui Nicolae, sau al prinţesei Maria Alexeevna Hovanskaia, sora tatălui său şi tutoare a Nataşei, pe care o terorizează, transformîndu-i existenţa într-un infern.

Cînd modelul este o parte a sufletului său, Herzen este incapabil de a surprinde trăsături fizice. Desenul net este înlocuit cu expresia caldă a sentimentului şi în locul liniilor clare apar contururi nuanţate, extrem de bogate în semnificaţii etice. În acest fel este realizat portretul lui Ogariov şi

al Natașei. Atunci cînd vrea să fixeze pe hîrtie trăsăturile fizice ale lui Ogariov, le *transcrie* după un tablou de epocă, adică descrie portretul, altfel fiind incapabil să și-l reprezinte fizic.

Despre Natașa, atunci cînd o revede la Moscova, pentru a o răpi, nu poate spune decît atît : *„Era îmbrăcată în alb, iar frumusețea ei îți lua ochii"*. În expresia lapidară și vagă a portretului, intuiești un adevărat artist, amețit de licoarea subtilă a iubirii.

TRAGIC ŞI EROIC

În *Povestiri de pe Don*, volum al debutului literar, M. Şolohov actualizează — la nivelul secolului al XX-lea — sfîşietoarea dramă a Atrizilor. O familie asupra căreia apasă un blestem cumplit, născută într-un decor de o grandoare dezolantă. Acropole din Micene, construită pe o îngrămădire de stînci sălbatice şi sterpe, străbătută de negre prăpastii, planează deasupra cîmpiei pustii şi arzătoare a Argos-ului. Tragicul destin al Atrizilor lui Şolohov se desfăşoară în decorul fără limită al stepei Donului, pîrjolită vara şi transformată iarna într-un linţoliu sticlos. Eroii săi, ca şi ai lui Eschil, sînt monumentali prin patimă şi hotărîre de neştirbit. Atrizii săi poară caftan şi papahă, călăresc pe cai iuţi şi în locul destinului sînt apăsaţi de întreaga povară a codului imuabil al familiei căzăceşti. Nimicirea acestui cod, în iureşul Revoluţiei din Octombrie, izbucnirea, în mijlocul aparent îngheţatei tradiţii căzăceşti, a luptei dintre exploataţi şi exploatatori, dezlănţuiesc drama.

În familia cazacului Kramskov (*Vîrtejul*) tatăl şi doi fii, Ignat şi Grigori, sînt de partea roşilor. Un alt fiu, Mihail, ofiţer în Oastea Donului, este un duşman implacabil al comuniştilor. Tatăl şi cei doi fii fug din cătunul aflat sub stăpînirea albilor şi se înrolează în armata roşie. Prinşi în cursul unei lupte, Pahomici, tatăl, şi Ignat sînt împuşcaţi din ordinul lui Mihai într-o rîpă îngheţată, în mijlocul urletelor lugubre ale lupilor.

În *Stricăciunea,* chiaburul Iacov Alexeevici și Maxim, fiul lui cel mare, sînt împotriva orînduirii sovietice. Stiopka, fiul mai mic, este comsomolist și își demască tatăl atunci cînd acesta încearcă să înșele organele de stat. Iacov și cu Maxim îl ucid în mod sălbatic pe Stiopka.

În nuvela *Pîndarul,* tatăl este alb și își chinuiește în mod bestial băieții, Feodor și Mitka, simpatizanți ai roșilor. Feodor fuge peste Don la roșii, iar Mitka își ia lumea în cap și devine pîndar într-o bostănărie. În coliba lui îl ascunde pe Feodor, rănit grav într-o luptă cu albii. Cînd tatăl vine pentru a pune mîna pe Feodor, Mitka îi crapă capul cu o secure.

Înfiorătoare este drama brudarului Mikișara *(Om cu familie grea).* Sărac și văduv, el trebuie să hrănească o puzderie de guri. Ca țăran sărac este un simpatizant al roșilor și nu are nimic împotrivă atunci cînd Ivan și Danilo, băieții mai mari, fug în armata acestora. El rămîne în satul stăpînit de albi, pentru că nu-și poate părăsi ceilalți șapte copii mai mici. Ivan și Danilo sînt prinși și cazacii îl silesc pe Mikișara să-i ucidă. Pentru a salva restul copiilor, brudarul execută ordinul. Una din fete, Nataşka, ajunsă la 16 ani, îi spune lui Mikișara : *„Mi-e silă, tată, să mănînc la masă cu matale. Cînd mă uit la mîinile matale și cînd îmi aduc aminte că tot cu mîinile astea mi-ai omorît frații, mă apucă scîrba".* Viața lui Mikișara este zdrobită. Și-a omorît copiii pentru a-și salva copiii. Dar Nataşka, cum e și firesc, nu poate accepta ciudata dialectică a vieții. Aidoma unui erou al tragediei grecești, Mikișara este pe deplin culpabil și inocent în același timp.

Nu mai puțin teribilă este tragedia personală a mitraliorului roșu Sibalok. În momentul în care Daria, nevasta lui, naște, speriată de chinurile facerii și crezînd că moare, îi destăinuie lui Sibalok

că ea de fapt este o spioană a bandei albe a lui Ignatiev. Nu l-a luat pe Sibalok decît pentru a putea pătrunde în detaşamentul său şi a furniza astfel informaţii lui Ignatiev, informaţii menite să ducă la distrugerea detaşamentului roşu. Daria naşte, iar Sibalok o împuşcă. Copilul este hrănit cîtva timp cu lapte de iapă şi încredinţat apoi unui cămin de copii.

Monologul lui Sibalok este tragic, în eroismul său firesc, detaşat. El nu are un singur moment conştiinţa că a omorît pe mama copilului său. Arma sa a împuşcat o trădătoare. Copilul reprezintă numai „sămînţa" lui.

Pînă aici latura „albă" a familiei, spartă prin extraordinara presiune a luptei sociale, a fost surprinsă în trăsăturile ei reale, de hotărîre bestială. Dar iată un erou „alb" (*Aluniţa*). Atamanul Koşevoi, conducătorul unei bande contrarevoluţionare, este urmărit de un detaşament roşu, în fruntea căruia se află Nikolai Koşevoi, înflăcărat comsomolist. Fiul îşi mai aminteşte vag de tatăl său, pe care-l ştia dispărut undeva, în prăpădul războiului. Ca şi tatăl său, el are o aluniţă deasupra gleznei stîngi, mare cît un ou de porumbiţă. Detaşamentul roşu ajunge banda fugărită a atamanului şi începe lupta. Atamanul ucide pe tînărul comandant roşu, dar în momentul cînd îi smulge din picioare cizmele, vede deasupra gleznei stîngi aluniţa. Zdrobit, îşi strînge copilul la piept, rostind înnăbuşit : *„Nikoluşka ! Băiatule ! Dragul meu ! Sînge din sîngele meu..."* şi *„strîngînd la piept mîinile din ce în ce mai reci ale feciorului său, le sărută ; încleştînd dinţii pe oţelul aburit al «Mauserului», îşi trase un glonţ în gură"*.

Palpitul uman nu a dispărut din sufletul atamanului. Iubirea paternă este mai puternică la el decît ura împotriva roşilor. El se sinucide pentru că are sentimentul că, o dată cu Nikoluşka, a ucis o parte din propria-i fiinţă. Acesta este un aspect

particular al unui vast tablou social impregnat de suflul tragicului și al eroicului.

De cele mai multe ori, lupta pentru menținerea ordinii trecutului la albi, sau pentru realizarea unei noi umanități, lipsită de exploatare, la roșii, a înlocuit cu totul legăturile de sînge și de familie. Oamenii sînt sau dușmani, sau apărători ai aceluiași crez, ai acelorași interese sociale. Chiaburul Bodeaghin este împotriva legislației sovietice. Fiul său este comisar al detașamentului de aprovizionare, împotriva căruia s-a ridicat tatăl. Tatăl și fiul nu s-au văzut de ani de zile. Tînărul Bodeaghin îl întrebă pe bătrîn : *„De șase ani nu ne-am văzut, tată, și n-avem să ne spunem nimic ?“* Chiaburul îi răspunde : *„Nu-mi ești fiu, nu-ți sînt tată. (...) Dacă n-oi muri, dacă m-o feri de prăpăd Maica Domnului, te omor cu mîinile mele...“* Tragicul crește numai pe terenul realității umane, este de o putere covîrșitoare în epoci de fierbere, cînd trecutul nu a dispărut complet, iar viitorul nu a pătruns încă cu totul țesătura complexă a prezentului. Este timpul marilor acțiuni eroice, impregnate de hotărîri rapide, de convingeri ferme, de neclintit. Cristalizarea artistică a unor astfel de momente comportă un anume hieratism, rezultat din unilateralitatea caracterelor. Fiind momente de criză socială, morală și psihologică, unilateralitatea nu este sărăcie schematică, ci concentrare excesivă. Tragicul lui Eschil este tragicul unui participant direct la războaiele medice, viziunea unui om care a simțit și trăit întreaga grozăvie a războiului. Tragicul la Șolohov rezultă din participarea hotărîtă a artistului la cauza revoluției, din lupta lui împotriva bandelor albe. Acela care a surprins cu vigoare tragedia Atrizilor cazaci a dăruit eroilor săi comuniști dimensiuni prometeice.

Efim Ozerov a fost ales secretar al sovietului sătesc împotriva voinței bogătanilor, care îl urăsc de moarte. Efim organizează cu tenacitate forța sără-

cimii satului, aprinde în conştiinţa exploataţilor lumina revoluţionară. Chiaburii caută să-l intimideze, apoi încearcă să-l cumpere, oferindu-i avantaje materiale, dar nu reuşesc decît să intensifice ura lui Efim. Atunci pun la cale împotrivă-i un atentat care dă greş. Cînd tinerii află întîmplarea, Vaska Obnizov îi spune lui Efim : „— *Ţine minte, Efim : dacă te-or ucide, or să iasă alţi douăzeci de Efimi. Ai înţeles ? Ascultă ce-ţi spun ! Ştii, ca în basmul cu vitejii ! Ucizi unul şi-n locul lui ies doi ! Ei, la noi or să iasă douăzeci, nu doi !*"

În cele din urmă, prins de chiaburi într-o noapte de iarnă în afara satului, Efim este omorît cu bestialitate. În clipa în care viaţa îl părăseşte, în conştiinţă mai pîlpîie lumina cuvintelor lui Vaska, propria lui lumină răspîndită cu generozitate în sărăcimea satului.

La fel de monumentală, prin eroism, abnegaţie şi atitudine morală este figura comisarului roşu Bodeaghin. Urmărit de albi, el zăreşte din fuga calului, într-o văgăună, un copil părăsit, aproape îngheţat. Se opreşte, înveleşte copilul cu cojocul său, îl suie pe cal şi continuă cavalcada. Dar albii se apropie tot mai mult. Ar avea o şansă de salvare dacă ar azvîrli copilul. Dar Bodeaghin leagă strîns orfanul de şaua calului, care-şi continuă galopul, iar el rămîne pe loc să-i înfrunte pe albi. Albii îl ucid în chinuri cumplite.

De la începutul drumului său literar, Şolohov se afirmă ca un mare artist al tragicului. Dramele asupra cărora se opreşte în *Povestiri de pe Don* sînt sfîşietoare, iar eroii sînt surprinşi la modul sculptural, proiectaţi prin caracter ferm, neînduplecat, de excesivă cruzime sau noblete spirituală, pe fundalul incendiilor aprinse de Revoluţie în stepa Donului.

În bună măsură estetica idealistă pune categoria tragicului în legătură cu accepţia pesimistă, dezolantă a vieţii. Influenţa lui Schopenhauer în această

privință nu este de loc neglijabilă. Dar dincolo de înrîuriri filozofice, literatura realismului critic poate valida, cel puțin în parte, o astfel de înțelegere a tragicului. Individul singur, strivit de o lume ostilă sau epuizat de propriile sale contradicții interne, solitudinea, decepțiile sau disperarea individuală, introduc tragicul în sfera concluziilor pesimiste (reale sau numai aparente).

Povestirile de pe Don ale lui Șolohov, alături de creațiile lui Gorki, Serafimovici, Fadeev, Furmanov etc., etc., sînt impregnate de un sens nou al tragicului. Vsevolod Vișnevski a găsit o formulă metaforică, extrem de adecvată sensului nou, revoluționar, al tragicului : *Tragedia optimistă*. Este clar că tragicul nu poate genera optimism, în felul bucuriei exultante sau al plăcerii, dar poate fi optimist în sensul încrederii pe care o păstrează în posibilitățile omului de a învinge cauzele tragicului. Se poate vorbi în acest sens de un tragic revoluționar, al eroismului și înălțimii etice. Este clar că în acest sens Șolohov este mai aproape de tragicii greci, decît de Dostoievski. Modalitatea revoluționară de a crea tragicul este păstrată la Șolohov chiar atunci cînd disecă, printr-o excepțională analiză psihologică, sfîșierea interioară a individului singur între instanțe contradictorii. Grigori Melehov din *Pe Donul liniștit* este un tip dostoievskian (în liniile lui mari exterioare), tipul insului naufragiat în solitudine, rupt de colectivitate, de popor, prin incertitudinea care-i macină individualitatea. Dar în *Pe Donul liniștit* însingurarea, deznădejdea, sfîșierea internă a individului nu sînt validate, ca termeni absoluți ai existenței umane, ci sancționate psihologic și istoric în numele revoluției socialiste triumfătoare.

Întîmplarea face ca o dată cu *Povestiri de pe Don* să apară în limba romînă *O soartă de om*, o excepțională nuvelă publicată recent de către Șolohov. Am sentimentul că, în literatura asupra

ultimului război, nuvela lui Şolohov este menită să ocupe un loc de frunte. Drama lui Andrei Sokolov, insul anonim şi modest, trăind o existenţă fericită în mijlocul familiei lui şi căruia războiul îi ucide pe rînd fiul, soţia şi fiicele, este drama a zeci de milioane de oameni de pe întreg pămîntul. Sokolov este rus şi este creat de către Şolohov cu o artă subtilă, în care se concentrează tot ce este mai bun în marea tradiţie realistă a literaturii ruse. În acelaşi timp acest Sokolov, eminamente rus, are un imens ecou de universalitate. În figura sa este concentrat întreg tragismul şi eroismul epocii noastre. Identitatea dintre tragic şi eroic este la Sokolov perfectă. Ura împotriva fascismului, dorinţa de a-şi revedea patria, fermitatea de caracter a omului educat în spiritul demnităţii umane îl fac pe Sokolov să reziste în mijlocul uraganului dezlănţuit asupră-i. Zdrobit de distrugerea căminului, el nu este un învins. Tot ce este profund uman în acest splendid erou rus se revarsă dintr-o dată asupra orfanului Vaniuşka, azvîrlit de război pe drumuri, în imensitatea distrugerilor şi ruinelor. Finalul nuvelei constituie o apoteoză a inepuizabilei rezistenţe morale a insului educat în spiritul socialismului : *„Doi orfani — două firicele de nisip, azvîrlite pe meleaguri străine de uraganul cumplit al războiului. Ce-i aşteaptă oare în viitor? Voiam să cred că rusul acesta, cu o voinţă de fier, va rezista, şi că lîngă umărul lui de părinte va creşte cel care, devenind bărbat, va putea să treacă prin orice încercare şi va putea învinge orice opreliţte din calea sa, dacă patria i-o va cere.“*

Finalul, cu Andrei şi Vaniuşka — cei doi orfani care prin forţa umanului au birut moartea, însingurarea şi dezolarea — depărtîndu-se unul lîngă altul spre zări necunoscute, aparţine unei arte în care tragicul a crescut pe solul fertil al umanului, puterii etice şi eroismului.

II

ANTIREALITATE

Cultura burgheză cumulează de trei-patru decenii încoace o serie întreagă de fenomene, avînd un net caracter crepuscular. Cel mai sezisabil, pentru omul de pe stradă, este, desigur, concentrarea întregului efort ştiinţific şi tehnic al lumii imperialiste în direcţia fabricării unor arme cu un uriaş potenţial distructiv. Creaţia burgheză este în momentul de faţă aproape exclusiv erostratică şi dacă alăturarea acestor două noţiuni (creaţie şi erostratic) este de domeniul absurdului, de vină nu este decît universul burghez, care generează în mod continuu şi în proporţii de masă distrugerea şi absurdul.

În momentul în care explorarea materiei se face, datorită ştiinţei sovietice, nu numai în hotarul limitat al pămîntului, dar şi în spaţiile cosmice, filozofia burgheză inventează conceptul de antimaterie. În momentul în care realitatea umană şi socială este dominată de fenomenul socialist, estetica burgheză promovează conceptul de antirealitate.

În domeniul artelor s-a petrecut un fapt extrem de caracteristic pentru mutaţia valorilor în mentalitatea burgheză. Cînd după primul război mondial au apărut dadaismul şi suprarealismul, burghezia a refuzat să recunoască aceste vlăstare ale spiritualităţii sale, pentru că ambele curente publicau manifeste violente împotriva conformismului burghez. După ce dadaismul a dispărut în

propriul său holocaust verbal și suprarealismul din „revoluționar" a devenit, în mod deschis, antisovietic, spiritualitatea burgheză a început să-și recunoască și să regrete dispariția timpurie a vlăstarelor sale. Acum apar, din ce în ce mai numeroase, studii care analizează apologetic curentele defuncte. Este clar că atît dadaismul cît și suprarealismul sînt excelente modalități de eludare a realității umane și sociale, a gravelor și complexelor ei probleme, net defavorabile soluțiilor lumii burgheze. Mentalitatea burgheză caută acum noi modalități, în aceeași direcție. Conceptul de antirealitate a devenit obsesiv.

Deschid *Histoire des Littératures* (vol. II ; *Encyclopédie de la Pléiade*, 1956) și citesc masivul studiu intitulat *Stilul noii literaturi*, redactat de către Gaëtan Picon, unul din cei mai activi esteticieni și critici literari ai burgheziei franceze și care în momentul de față pare să preia magistratura lui Thibaudet. În ultimul capitol al studiului său, amplă generalizare a literaturii contemporane pe plan universal, capitol intitulat *De la figurație la creație*, Picon afirmă valoarea absolută a conceptului de antirealitate căruia îi explică sensul ultim, cel mai actual și mai modern. *„Opera care aspiră să fie* — scrie el — *viziune esențială și totală revelație nu poate accepta decupajul și ordinea pe care realitatea însăși le propune... Atingerea lucrurilor în adevăratul lor secret presupune o eliberare din aparențe, o distrugere, dacă nu a realului, cel puțin a compoziției acestuia și transpunerea elementelor sale pe un plan în care spiritul creator le va dărui o nouă configurație. Abandonarea ficțiunii, a intrigii, a descripției, a psihologiei motivelor și caracterelor, părăsirea logicii narative care corespunde totodată aparenței evenimentelor și pantei naturale a discursului: tot atîtea modalități pentru spirit de a se depărta de real pentru a-l pătrunde mai bine. Trebuie ca realitatea să*

fie dăruită haosului, pentru ca din ea să poată lua naştere o imagine, în cele din urmă, revelatoare : acel real mai adevărat decît realul, mai plin, mai semnificativ, care este cu adevărat o creaţie a domeniului artei." (pp. 209–210).

Cititorul atent a sezisat desigur că Picon înlătură din discuţie tot ce alcătuieşte ţesătura intimă a realităţii şi a fenomenului artistic. Faptul este cu atît mai ciudat cu cît autorul studiului de care vorbim se ocupă de romanul modern. Or, noţiunea de roman în absenţa ficţiunii, a intrigii, descripţiei, psihologiei şi logicii interioare, narative, este un nonsens. Ce a mai scăpat din această distrugere sistematică a noţiunii de roman ? Limbajul. Din limbaj, Picon face obiectul şi finalitatea artei romaneşti. Limbajul nu mai este un instrument, un intermediar, o modalitate expresivă, ci romanul însuşi. Picon subliniază valoarea absolută a unui aforism aparţinînd lui Joyce, pentru care real nu este realul, ci relaţiile de limbaj : *„ordinea cuvintelor în frază"*. Ridicînd acest aforism la valoare axiomatică, Picon adaugă : *„Asemenea poeziei şi picturii, romanul încearcă şi el să treacă din planul figuraţiei în acela al creaţiei. Un roman modern este în mod fundamental o operă, un cosmos particular : nu mai este nici imaginea realităţii, nici reflexul unei viziuni interioare... Romanul poate fi considerat ca o căutare şi experienţă a limbajului, ca o anumită ordine necesară între cuvinte şi nu ca un reflex iluzoriu al realului care ne este dat. Romancierul ştie acum că munca sa se exercită asupra cuvintelor, nu asupra lucrurilor... Dacă ţelul romancierului este de a transmite o viziune care priveşte omul şi lumea în care acesta trăieşte, el nu primeşte această viziune nici din ascultarea vocilor interioare, nici din contemplarea lucrurilor reale : el o cucereşte prin crearea unui limbaj."* (pp. 250–251).

Gaëtan Picon exemplifică această generalizare a sa cu opera lui Proust, Henry James, Kafka, Virginia Woolf, Joyce etc., etc. În esență, Picon propune ca tip al romanului modern, prin excelență, un roman nonfigurativ (aceasta este de fapt trecerea propusă de Picon, cu ajutorul exclusiv al limbajului, de la figurație la creație). Introducerea lui Proust în seria citată nu este altceva decît un gest de abilitate demonstrativă. E clar că Proust nu este un nonfigurativ și limbajul, la el, rămîne un intermediar, un mijloc expresiv, dar nimic mai mult. Nici ceilalți autori citați nu fac, în mod absolut, din limbaj un univers în sine. Este adevărat că fiecare se apropie, mai mult sau mai puțin, de arhetipul propus de Picon (mai ales Kafka). Modelul suprem, oferit de către critic ca modalitate de revoluționare a romanului, rămîne însă neîndoielnic James Joyce.

Cititorul se va fi întrebat, urmărind argumentația lui Picon, cum se poate face din limbaj un univers închis, opus realității, creat pe baza distrugerii sistematice a realului, ca o antirealitate perfectă. Cînd spunem limbaj, noi înțelegem expresia logică a unui gînd, ca mijloc de comunicare între oameni. Picon, pe urmele lui Joyce, înțelege însă un act distructiv, care face imposibilă înțelegerea, limbajul său fiind de fapt un antilimbaj, creat prin distrugerea normelor stabilite ale domeniului lingvistic. Este o proiecție violentă a absurdului, iraționalului, în universul cuvintelor. În felul acesta dispare figurativul, și apare așa-zisa creație. Un exemplu va lămuri mai bine toată problema.

De curînd a fost salutată, ca un eveniment excepțional, apariția în versiune franceză (niciodată cuvîntul traducere nu a putut suna mai straniu !) a romanului *Finnegan's Wake (Priveghiurile Finnegan-ilor)* publicat de Joyce în 1939. Răposatul Valéry Larbaud, care a trudit ani de zile la tălmăcirea lui *Ulysse*, în care absurdul lingvistic

este reținut și sporadic, a renunțat la traducerea ultimei cărți a lui Joyce. Așa cum vidul (sau absurdul) este egal cu sine însuși, neavînd corespondent, și textul lui Joyce nu poate avea un echivalent străin, nefiind scris în limba engleză, ci în limba lui Joyce. Totuși, André du Bouchet a încercat o versiune franceză, din care voi cita un fragment fără a-l transpune în românește și cititorul va vedea de îndată că nici nu este nevoie :

„Faites en sorte ce qui est à faire sorte et cela sera, la notre ieu lac incleman, ce grief vide d'où la cité d'Is se hisse (qu'atlante !) ; urbaine et orbaire, dessourds les profambres d'entre les wassères d'Eric.

Flache !

Houhou ! Dt où ; chérines ? Albords, assayes ! Souspir de terre est enciellé.

Calinauvent, les filles des falaises, antonnent. Essoulée à la côte de samphire. De toi à toi, thouhou l'es thouha, qui lá tout touhoutouhas...

Oyez ! Oyezoui ! Oyezouioui ! Le primace des Gaules protonotoire, moi que moi, mitrogénérant dans l'état libre sur ces ondes, est evullement sur le point de souffler un signazl d'orage. Inopération Oeirlac de Ilieux, Méganésie. Habitant et le seulsauf mille ilots, Marches d'Ouest et d'Erien.“

Cred că citatul poate fi curmat. Cititorul să fie încredințat că nu am ales citatul în mod special, pentru a stîrni rîs și senzație, ci am detașat pur și simplu un fragment dintr-un text care continuă imperturbabil, în același fel (vezi *Les Veilles des Finnegans* în *La nouvelle nouvelle revue française* din 1 decembrie 1957).

Michel Butor (romancier și recent laureat al unui important premiu literar parizian) adaugă la textul lui Joyce o exegeză plină de savoare, prin involuntară naivitate. Astfel, Butor mărturisește că nu a putut citi niciodată „romanul“ lui Joyce în întregime ; „Lectura“ cărții, înseamnă, pentru el, opri-

rea întîmplătoare la anume pasaje, fraze, cuvinte etc., etc., socotind „pasionantă" o astfel de operație. De ce cartea lui Joyce nu comportă o lectură sistematică ? În primul rînd nu este scrisă în limba engleză, ci într-un idiom inventat de către Joyce prin altoirea (să spunem) pe tulpina limbii engleze a numeroase cuvinte împrumutate limbilor franceză, italiană, germană, rusă și latină. În afară de aceasta, folosește extrem de numeroase cuvinte compuse, după o necesitate a sa, proprie și irațională, precum și cuvinte rezultate din contractarea sau topirea altor două. (Astfel, exemplificînd cu un procedeu similar din Lewis Carroll, în loc de William și Richard, se obține prin „topire", Rilchiam). Alteori, Joyce topește patru sau mai multe cuvinte, rezultatul fiind, după expresia romancierului *„cuvintele fermentate"*. Textul este presărat, în plus, cu numeroase onomatopee, din cele mai ciudate.

Nici personajele lui Joyce nu mai păstrează atributele tradiționale. O ființă poate trece în alta, printr-un transfer de substanță, sau se poate desface, în evantai, în alte două, trei sau patru. Astfel, Shaun („eroul principal" al celei de a treia părți a romanului) devine, pe rînd : Jaun, Haun și Yawn (= căscat). Alt „personaj", Glugg, devine Shem și se „divide" în patru bătrîni (cei patru evangheliști), care la rîndul lor se divid în cei 12 apostoli. *„Întregul limbaj din* Finnegan's Wake — scrie Butor — *este un fel de prefigurație a acelei stări către care aspirăm ca limbajul să tindă. Limbajul lui Joyce este un vis asupra limbajului."*

În materie de aspirații și visuri, fără îndoială că Butor este imbatabil ! Noi ne declarăm învinși.

Finnegan's Wake este arhetipul romanului modern (sau modernist), propus de către Gaëtan Picon, pe baza unui fenomen, după cum se vede, existent. Romanul său nonfigurativ este romanul

antirealității, numele de roman fiind, în mod evident, desuet.

Expunerea lui Picon și exemplul citat comportă cel puțin două deducții esențiale :

1. Nu sîntem în fața unui fenomen inedit de „creație", cum spune criticul francez, ci în fața unei tipice acțiuni de distrugere a elementelor componente și a esenței romanului prin irațional.

Fenomenul se integrează în mod desăvîrșit în universul distrugerii, universul mentalității burgheze, contemporane. Și nu pot să nu amintesc, aici, de previziunea uluitoare a fenomenului de astăzi, făcută de către romanticul Karl Philipp Moritz (1756—1793) în *Jurnalul unui vizionar: „Pentru că nu am putut deveni creatori, ne-am făcut distrugători: am creat în contratimp pentru că nu putem crea în sensul viitorului. Ne-am alcătuit un univers al distrugerii și, pe urmă, cu o dulce complezență am contemplat propria noastră operă în domeniul istoriei, al tragediei și poemelor noastre."*

2. Ceea ce Picon numește *„foarte modern"* este extrem de vetust. Este clar că între modern și nou nu poate fi stabilită o relație de identitate. André Maisonneuve, vorbind despre *Finnegan's Wake*, spune că este *„capodopera alexandrină a secolului nostru"*, amintind — spre comparație — pe Lycophron, care, în secolul al III-lea î.e.n., pentru a compune o tragedie a inventat cel puțin o treime din lexicul folosit *(Histoire des Littératures*, p. 507). Aș aduce analogia mai aproape de timpurile noastre. Joyce și toți aceia care văd în limbaj posibilitatea de a crea împotriva realității o antirealitate sînt romantici extrem de întîrziați, rezultați dintr-o ciudată resuscitare și traducere în practică a unor preocupări romantice. Astfel Georg-Chr. Lichtenberg visa un limbaj capabil să exprime tumultul senzațiilor obscure ; Karl Ph. Moritz considera cuvintele ca semne arbitrare și ineficiente și aspira către o magie verbală, un limbaj avînd virtuțile

muzicii şi capabil să traducă senzaţiile pe care cuvîntul obişnuit nu le poate exprima ; el visa de asemenea o gîndire fără cuvinte ; G. H. von Schubert, în *Simbolica visurilor,* declară că limbajul comun este o limitare în calea către căutarea limbajului oniric, rămăşiţa limbajului primordial şi unic (înainte de apariţia Babelului, care a creat confuzia limbilor) limbaj de origine divină etc., etc.

De aici la Mallarmé, care cerea *„să cedăm iniţiativa cuvintelor" (Divagaţii : Criza versului)* şi la Rimbaud care crea *„halucinaţia cuvintelor" (Alchimia verbului)* nu este decît un pas. Literatura decadentă occidentală traduce în practică, astfel, vechi aspiraţii. Singurul fapt inedit este trecerea de la aspiraţie la practică, dar este un fapt care măsoară abisul iraţionalului şi al decăderii.

Teoriile lui Picon şi exemplele citate constituie cazuri-limită ale „modernismului" occidental, ilustrînd însă perfect pericolul unei asemenea tendinţe.

Există în exegeza noastră critică, în momentul de faţă, o mare fervoare pentru noţiunile de „modern", „modernism", „modernitate" etc., etc. Un autor nu este bun decît dacă este „modern", dacă nu este „modern" este neinteresant ş.a.m.d. Adepţii acestei terminologii au sentimentul că vor să reînvie perimata dispută dintre „vechi" şi „modern". În orice caz termenul de „modern" este utilizat cu multă imprecizie şi pericolul confuziei ideologice mi se pare iminent. „Modernul" în accepţia decadentă occidentală, am văzut că este o altă expresie a învechitului, a iraţionalului şi antirealului. Avem în terminologia marxistă un cuvînt cu mult mai clar şi mai adecvat : *noul.* În timp ce „modernul" este împotriva realităţii umane şi sociale şi împotriva istoriei (aşa cum ne arată clar literatura decadentă occidentală), *noul* este în perfectă consonanţă, atît cu realitatea pe care o trăim, cît şi cu viitorul umanităţii. Noul este ostil vechiului (în cazul nostru „modernul"). Noul

este forța rațiunii umane și rezultatul creator, constructiv, al efortului uman. „Modernul" apare (cum exemplele au arătat cu claritate) ca irațional și distructiv. Noul nu este numai actualul (în sensul temporalului strict și imediat) ; el poartă semnificația marilor idealuri umane și poate fi găsit oriunde și oricînd acestea se manifestă. Un „modern", dotat cu simț autocritic, ar putea spune, adresîndu-se marilor figuri umaniste, cu adevărat novatoare, ale culturii :

S-a întors mașina lumii, cu voi viitorul trece ;
Noi sîntem iarăși trecutul, fără inimi, trist și rece ;
Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin !

O ARTĂ FĂRĂ VIITOR

Este vorba despre arta romanului şi noi ipoteze cu privire la agonia genului stabilite de către Maurice Blanchot în numărul din martie 1957 al revistei *Nouvelle revue française*. Blanchot este un ultim participant (şi nu ultimul) la o discuţie care durează în Occident de cîteva decenii, fiind extrem de vie în perioada dintre cele două războaie mondiale. Publicaţii întregi şi-au închinat coloanele unei probleme evident pasionante : există o criză a romanului contemporan ? Zeci şi sute de interviuri, articole şi studii ar putea alcătui o parte din ampla bibliografie a dilemei. Voci pitiatice au anunţat, de nu ştiu cîte ori pînă acum, sfîrşitul unei arte care, în ciuda vaticinărilor sumbre, continuă să existe.

Este clar că dilema nu poate fi rezolvată decît dacă se renunţă la generalizări lipsite de sens şi fenomenul romanesc este privit în ansamblul şi în complexitatea lui.

Există, în momentul de faţă, cel puţin două tipuri de roman extrem de largi, aidoma unor speţe, dintre care un tip este într-adevăr devitalizat şi agonic.

Maurice Blanchot porneşte (într-un studiu de altfel interesant prin semnalarea unor simptome recente într-un vechi tablou patogenic) de la premise fundamental greşite. Stendhal, Balzac etc., spune el, au avut o posteritate. Fecunditatea lor s-a manifestat nu numai prin opera proprie, dar şi prin ur-

mași care au multiplicat prototipul. Romanul contemporan nu mai trăiește prin continuitate, ci prin unicate, lipsite de filieră, de urmași sau imitatori. *„Orice s-ar spune* — scrie Blanchot — *nici Proust, nici Joyce nu au determinat nașterea altor cărți care să le semene... Ei închid o ieșire.“* Premisa e falsă. Termenul de roman proustian este adoptat de către critica și istoria literară modernă ca o realitate. În cadrul genului, Proust a creat o specie a cărei valabilitate poate fi admisă sau respinsă, fără a-i putea nega însă existența. În ceea ce-l privește pe Joyce, el a procedat nu numai la distrugerea tiparului clasic al romanului, dar a nimicit însăși esența literaturii sau caracterul ei primordial. (În *Finnegan's Wake,* de exemplu, el distruge limbajul curent, elaborînd o morfologie și o sintaxă proprie, de neînțeles pentru masa cititorilor. Dacă originalitatea falsă constă în faptul de a fi înțeles de cît mai puțini, Joyce cu romanul citat a bătut orice record, în acest sens, cartea în cea mai mare parte a ei neputînd fi înțeleasă decît de autor.) Dar și Joyce a avut imitatori. Romanul *Proces* de Ion Biberi (1935, Edit. Cultura națională) nu era decît o ieftină pastișă după *Ulysse.* Aceasta pentru a da un exemplu din literatura noastră, unde Joyce, este adevărat, nu a avut răsunet.

A doua premisă, tot atît de falsă, este că au dispărut din literatura franceză acele *„opere impunătoare și reușite“* care amintesc de Balzac și Stendhal. Dacă n-ar fi decît să amintim de ciclul *Lumea reală* a lui Aragon și încă ar fi suficient pentru a înlătura premisa lui Blanchot. Un număr mare de scriitori francezi, comuniști și necomuniști, continuă marea tradiție a romanului francez realist, pentru care militează cu pasiune în primul rînd comuniștii.

Deci problema nu este a crizei sau agoniei romanului, în general, ci a disputei aprinse dintre

adepții a două tipuri fundamentale ale genului și a disoluției certe a unuia din ele.

Studiul amintit, al lui Blanchot, ni se pare util pentru că ne aduce la cunoștință manifestări recente ale unei vechi maladii a romanului decadent occidental.

Astfel o romancieră, Nathalie Sarraute, declară că genul romanesc nu se mai poate bizui pe eroi sau personaje. Ea pledează pentru un psihologism pur : *„Printr-o evoluție analoagă aceleia a picturii... elementul psihologic, ca și elementul pictural, se liberează pe nesimțite de obiectul cu care se identifică. El tinde să fie satisfăcut prin propria-i substanță și să se lipsească, în cea mai mare măsură, de un suport.“* Caracterul unor romane ale autoarei ca : *Portretul unui necunoscut* sau *Martereau* este definit de către Blanchot printr-un efect paradoxal, în care realitatea psihologică există aproape fără individualități care să o genereze, de care să fie legată. *„Este vorba de sentimente încă personale, dar aproape fără indivizi care să le încerce, de o intimitate în întregime subiectivă, dar lipsită de subiect, interioară și totuși în afara ei înseși, întotdeauna exterioară reflecției care o sesizează... gînduri înfrigurate fără indivizi care să le gîndească.“* La Nathalie Sarraute lucrurile se complică și prin faptul că „eul“ care generează acest efect paradoxal nu are o determinare sexuată, nu este nici *ea*, nici *el*. Romanciera se pare că lucrează cu stări fantomatice.

Un alt romancier folosind o manieră asemănătoare este Henri Thomas, autorul unui roman *Noaptea Londrei*. Un călător anonim, o umbră, se plimbă pe străzile Londrei, ca o manifestare a *„solitudinii mulțimii“*. Paginile cărții nu consemnează evenimente, ci stări ciudate : senzația unei monede avute în mînă, căzută și culeasă de pe jos, prezența unui autobus care l-ar putea duce pe călătorul nocturn acasă, dar care se depărtează,

trei femei întîlnite lîngă subsolul unui club etc. Și apoi, la un moment dat, apariția, lîngă ciudatul călător, a unui francez, compatriot, profesor și scriitor. Finalul cărții este redactat de către acesta din urmă și astfel aflăm că străinul amator de plimbări nocturne este un anume Paul Souvrault și că într-una din nopți, fiind victima unui accident, a sucombat într-un spital, lăsînd în urma lui un caiet de note, substanța propriu-zisă a romanului. Specificul cărții este definit de către Blanchot ca un *„farmec lipsit de fericire și de tristețe, vid, cu totul vid, dar din cauza acestui vid chemînd fără încetare, dar fără a le primi, toate sentimentele care ar putea să-l umple...“*

Blanchot recomandă asemenea manifestări ca ceva nou, inedit și se înșală.

Fără a trasa istoricul acestei impersonalizări a romanului decadent occidental, este de ajuns, cred, să amintesc că în lucrarea *L'imaginaire — psychologie phénoménologique de l'imagination* (Galimard, 1940), Jean Paul Sartre teoretiza, pe baza unui material curent, faptul că propriul imaginii artistice îl constituie absența unei realități. Arta ar opera deci nu prin prezențe, ci prin vacuități. Trebuie, bineînțeles, adăugat : arta decadentă.

Sedus de propria-i exegeză, Blanchot uită să ne lămurească dacă romanul în general este o artă fără viitor, sau numai pseudoarta romancierilor prezentați. Cititorul care știe foarte bine că realitatea franceză nu este nici vacuitate, nici absență, ci un complex de dramatice probleme sociale, politice, morale, va răspunde singur și fără a se înșela.

Am sentimentul, de cîte ori intru în dedalul decadenței occidentale, că un cor pe multe voci murmură obsedant chinuitoarea frază a lui Mallarmé : *„...literatura căreia spiritul meu îi cere o voluptate va fi poezia agonică a ultimelor clipe ale Romei...“* (din *Plîns autumnal* în *Divagații*).

FENOMENOLOGIA IMAGINII

Impasului evident al artei decadente occidentale îi corespunde un marasm al gîndirii teoretice privind problemele esteticii. Un tablou cuprinzător al derutei ideologice în acest domeniu ar fi elocvent. Rîndurile care urmează nu sînt decît un minim fragment dintr-un astfel de tablou, dar nu mai puțin ilustrativ pentru fenomenul general.

În estetica idealistă franceză cîștigă aderenți, în momentul de față, concepția fenomenologică. Un maestru al acestei școli se pare că este Gaston Bachelard, autor a numeroase lucrări filozofice (mai ales din domeniul filozofiei științelor), care în mod contradictoriu îmbină în cercetările sale metoda fenomenologică și pe aceea psihanalitică. Și în domeniul esteticii Bachelard a pătruns cu ambele instrumente de lucru. Astfel, după o *Psihanaliză a focului* el a publicat un *Lautréamont*, care nu este decît o *„fenomenologie a agresiunii pure"*. De curînd a publicat *La poétique de l'espace"* (Presses Universitaires de France, 1957), în care-și manifestă divorțul față de orice alte preocupări anterioare și fidelitatea pentru cercetarea fenomenologică. Metoda generală de investigație a filozofului francez este vădit inspirată din Husserl, creatorul fenomenologiei. În lucrări cum sînt : *Apa și visele, Aerul și visele, Pămîntul și reveriile voinței, Pămîntul și reveriile repaosului* sau *Psihanaliza focului*, instrumentul este psihanalitic dar coagularea subiectivității în jurul unor elemente fundamentale,

printr-un enorm inventar descriptiv şi analitic, aduce mult cu modul de lucru husserlian. Şi *Poetica spaţiului* nu este altceva decît un *„album de metafizică concretă“* (p. 214), un inventar al diferitelor ipostaze pe care le poate lua *refugiul fericit*, spaţiul fiind privit în perspectiva casei, cuibului, cochiliei, colţurilor, dulapului, sertarelor etc., etc., adică a tot ce constituie protecţie şi refugiu, pentru ins sau pentru obiecte. Rezonanţa acestei categorii în imaginea poetică, aglomerarea şi analizarea unui enorm material exemplificator, alcătuieşte *Poetica spaţiului.*

Fenomenologia lui Husserl presupune pura descripţie a actelor gîndirii, în absenţa totală a ideii de geneză sau cauzalitate. Fenomenele gîndirii sînt luate aşa cum ele se prezintă, în nuda lor spontaneitate, perceperea fiind realizată nu de către raţiune, ci de intuiţie. Contactul cu o anume gîndire nu este deci intelectual, sfera raţiunii fiind eliminată, ci un contact provenit din transsubiectivitate. Circulaţia între subiectivităţi se face într-un plan cu totul izolat de lumea înconjurătoare, perfect închis faţă de viaţă în pura lui transcendenţă. Intuiţia husserliană este o forţă elementară, fiind apriorică şi independentă de experienţă. În felul acesta este atinsă esenţa, comună tuturor ştiinţelor teoretice, fenomenologia fiind intitulată extrem de pretenţios, de către Husserl, o *Wissenschaftslehre* (doctrină a ştiinţei) şi văzută în plus ca o adevărată *„teorie a teoriilor“*. Pretenţia lui Husserl este de a fi găsit cheia filozofală, acea *Mathesis universalis* rîvnită de către Leibniz.

Fenomenologia este în cadrul idealismului una din cele mai reacţionare teorii. Filiaţia ei directă urcă pînă la scolastica medievală. Influenţa sa considerabilă (prin Max Scheler) asupra filozofiei religiei şi revirimentul produs în sfera teoretică a catolicismului nu sînt decît un rezultat firesc.

Gaston Bachelard urmează destul de îndeaproape schema sistemului filozofic al lui Husserl. Pentru el, imaginea poetică este un *Eidos*, o esență, care nu poate fi revelată rațional. Ca și Husserl, el respinge orice instrument de cercetare contaminat de principiul cauzalității. De aceea, spune el, în pragul imaginii poetice, analiza psihologică și cea psihanalitică se opresc, ca inoperante. Cercetarea științifică obișnuită nu poate surprinde intimitatea imaginii, care este un dat existențial lipsit de orice contact cu lumea exterioară, neavînd filiație și nici cauzalitate. Fiind un dat existențial, apropierea de imagine pe cale gnoseologică este imposibilă, pentru că imaginea poetică nu este o cunoaștere, ci o trăire elementară. Singura cale posibilă este aceea ontologică. *Poetica spațiului* vrea să fie, în esență, o ontologie a imaginii poetice. Opoziția gnoseologic-ontologic (opoziție caracteristică idealismului, cu primatul ontologicului) se dublează la Bachelard, sub influența idealismului german contemporan, cu opoziția spirit-suflet. Imaginea, după Bachelard, ține de sfera sufletului (*Seele*) nu a *spiritului (Geist)*, și dacă admite o comunicare pe calea gîndirii (și a limbajului), aceasta se face, după el, prin intermediul unei *„conscience rêveuse"* (p. 4), opusă lucidității și rațiunii. De altfel imaginea poetică este anterioară gîndirii (*L'image est avant la pensée*) și în simplicitatea ei nu are nevoie de cunoaștere. *„Ea este bunul unei conștiințe naive"* (p. 4). Mai mult decît atît, una din condițiile primordiale în creația poetică este noncunoașterea (p. 15) care nu este ignoranță, ci un *„act dificil"* de depășire a cunoașterii.

În afară de faptul că se refuză cauzalității, imaginea poetică se refuză și tradiției sau experienței umane. Ea nu are trecut (p. 1), nu este pregătită de mișcarea anterioară a culturii (p. 8) și nu are nimic comun cu idealul literar al unei epoci. De asemenea imaginea scapă nu numai din sfera rațiunii (între

imagine şi gîndirea raţională este o contradicţie absolută), dar şi din aceea a tuturor datelor sensibilităţii, ea nefiind supusă cauzal incitaţiilor organice de exemplu (pp. 15 şi 202). Imaginea poetică este anterioară nu numai gîndirii, dar şi memoriei (p. 117), fiind rezultatul unei imaginaţii pure, într-un deplin univers transcendent.

Imaginaţia pură nu este deservită de percepţie. Actele imaginaţiei şi cele ale percepţiei sînt din categorii şi sfere diferite (p. 148). De aceea, *„imaginaţia nu se înşală niciodată, pentru că nu are de confruntat o imagine cu o realitate obiectivă"* (p. 144). Fenomenologia studiază, după expresia lui Bachelard, *imagini netrăite* (*„images invécues"*), *„imagini pe care viaţa nu le pregăteşte şi pe care poetul le creează"* (p. 13).

Cititorul familiarizat cu datele sistemului filozofic al lui Husserl va observa desigur în această treptată eliminare a tot ce poate fi contingent realităţii şi raţiunii etapele însesi ale *reducţiunii fenomenologice,* instrumentul principal prin care esenţa poate fi atinsă. Bachelard vorbeşte despre reducţie (p. 197) într-un sens diferit de cel clasic, husserlian, subliniind valoarea altui termen : *exagerarea.*

Reducţia, după el, ţine încă de reflexivitate. Exagerarea, ca pornire spontană a sufletului, este singura interesantă din punct de vedere fenomenologic. Ea singură ne poate duce către domeniul sublimării pure, domeniul existenţei şi trăirii imaginii poetice.[1] Fără regiunea sublimării absolute *„...nu putem revela polaritatea exactă a poeziei"* (p. 14). Exagerarea asigură reuşita metodei fenomenologice. Psihologul sau psihanalistul vor con-

[1] Terminologia lui Bachelard atinge absurdul : *„sublimarea pură este o sublimare care nu sublimează nimic, care este uşurată de povara pasiunilor, liberată de lovitura dorinţelor"* (p. 12). Filozoful caută, evident, posibilitatea unei psihanalize fenomenologice.

sidera imaginea drept „simptomatică" şi îi vor căuta raţiuni sau cauze : *„Fenomenologul ia lucrurile altfel ; mai exact, el ia imaginea aşa cum este, aşa cum poetul o creează şi încearcă să o facă un bun al său, să se hrănească din acest fruct rar ; el împinge imaginea pînă la frontiera a ceea ce el însuşi poate imagina... El încearcă să repete pentru el, să-i continue, dacă se poate, exagerarea"* (pp. 203—204). Iată una din demonstraţiile lui Bachelard (în care exagerarea este folosită ca *inversiune fenomenologică).* În notele de călătorie ale poetului Giuseppe Ungaretti, el găseşte o însemnare privind o vizită la locuinţa poetului şi romancierului Franz Hellens. Aici Ungaretti a văzut o gravură în care *„un artist exprimase furia lupului care, azvîrlit deasupra unei broaşte ţestoase, retrasă în carapacea ei osoasă, înnebuneşte fără a-şi potoli foamea"*. Şi poetul adaugă că gravorul a reuşit să-l facă *„pe lup simpatic iar broasca ţestoasă odioasă"*. Aici Bachelard se dezlănţuie fenomenologic. Este clar că o astfel de caracterizare nu intră în domeniul interpretării psihologice : *„Nici o trăsătură a desenului nu poate face o broască ţestoasă odioasă. Animalul, în cutia lui, este sigur de secretele sale. El a devenit un monstru al fizionomiei impenetrabile. Trebuie deci ca fenomenologul să-şi povestească sieşi fabula lupului şi a ţestoasei. El trebuie să ridice drama la nivel cosmic şi să mediteze asupra foamei-în-lume. Mai trebuie ca fenomenologul să aibă pentru o clipă viscere de lup înaintea prăzii transformate într-o piatră"* (p. 128). Fabula păstrează, pentru Bachelard, semnificaţia dramelor pe care foamea le provoacă în lume. Absurdul este evident. Dar din *„sublimarea pură"* proiectez fabula în umila realitate istorică. Văd fascismul hitlerist azvîrlit, ca un lup înfometat, asupra Europei, care sîngerează din milioane de răni, dar se refuză monstrului avid, îl înfruntă, se apără. Şi cu toate că fiara sfîşie în numele aşa-zisei „ordini noi", ea

nu-mi poate inspira „simpatie“ şi victima nu-mi poate apărea ca „odioasă“. Văd milioanele de oameni ucişi sistematic în lagărele de concentrare şi, iarăşi, asasinii nu-mi pot trezi „simpatia“, iar victimele lor tragice „odiosul“ ! Mărturisesc că absurdul interpretării fenomenologice mă îngrijorează şi mă îngrozeşte. Educaţia umanistă pe care am primit-o mă face inapt pentru speculaţia fenomenologică.

Dar absurdul, pe care noi îl privim peiorativ, Bachelard îl priveşte ca o virtute. Funcţia principală a imaginaţiei şi imaginii poetice este : *irealul* (de aceeaşi esenţă cu absurdul, dar cu o nuanţă mai tenebros). Funcţia irealului are un caracter net pozitiv (p. 16). O infirmitate în această funcţie stînjeneşte, după Bachelard, psihismul producător. Imaginea poetică nu ar fi altceva decît *„o mică demenţă experimentală, un grăunte de haşiş virtual“* (p. 197). Esenţa, funcţia, finalitatea imaginii ar fi prin urmare de natură vesanică. Transceza fenomenologică se termină astfel, la Bachelard, printre altele, şi în acest fund de sac demenţial.

Ne oprim aici. Cititorul a intuit desigur deruta gîndirii fenomenologice. Fenomenul, în cartea lui Bachelard, este cu mult mai amplu decît a putut apărea în acest referat rezumativ. Neavînd nici o contingenţă cu dialectica fenomenologică, autorul acestor rînduri nu a împins exegeza pînă la limita pe care imaginaţia pură, biciuită de exagerare, o putea permite. De aceea — din păcate — imaginea noastră asupra cărţii lui Bachelard este mai palidă decît originalul.

POLITICĂ ŞI LITERATURĂ

Am tresărit citind în *Nouvelle nouvelle revue française* (din 1 octombrie 1957) un fel de manifest semnat de Henri Lefebvre şi intitulat : *Către un romantism revoluţionar*. Trebuie să spun, de la început, că manifestul lui Lefebvre este un ruşinos act de capitulare, neavînd nimic comun cu seriozitatea şi onestitatea intelectuală. Este penibil să vezi pe cineva transformînd actul nobil al procesului intelectual în simplă operaţie de manufactură, iar litera scrisă şi tipărită în obiect mercantil. Actul renegării intelectuale are în el ceva lugubru şi odios. Lugubră este şi teoria vidului actual de la care Lefebvre porneşte în consideraţiile sale. După acest ultim neofit al gîndirii burgheze, momentul actual ar fi caracterizat printr-o gravă criză a tuturor valorilor culturii. *„În mod efectiv* — scrie el — *oricare ar fi sectorul luat în consideraţie în ştiinţă, filozofie, artă, viaţă socială şi morală, cultură, pot fi uşor descrise simptomele crizei, uneori ale falimentului, însoţite întotdeauna de grave probleme.“*

Elementul nou în cadrul acestei întinse crize a culturii, vieţii sociale şi eticii umane, este, după Lefebvre, punerea sub semnul îndoielii a idealului socialist şi comunist. Cu o falsă durere de renegat, Lefebvre susţine că *„astăzi, acest ideal strălucitor s-a stins pînă şi în inimile partizanilor săi cei mai credincioşi şi mai sinceri. El s-a veştejit mai ales în inimile sincere. Nu mai stimulează acţiunea şi*

curajul." Pentru că existența burgheză este în destrămare și altă lume de valori nu s-a ivit încă, după Lefebvre, pentru a-i lua locul, contemporaneitatea socială și culturală se caracterizează prin vid ; în același sens, gîndirea marxistă nu mai este capabilă să rezolve problematica momentului actual și autorul manifestului grandilocvent o înlocuiește cu „*analiza diacronică a distorsiunilor în timp, a echivocurilor și neînțelegerilor istorice*".

Aceste cîteva citate cred că sînt suficiente pentru a lumina marasmul tenebros al amatorului de „romantism revoluționar". Cazul Lefebvre este un exemplu de totală descompunere morală și ideologică, de trecere rușinoasă în tabăra dușmană. Lefebvre este un trădător care a pierdut măsura inteligenței minime și a bunului-simț. El vorbește de criza culturii și a științei în momentul în care și deasupra capului său se rotesc — în admirația sinceră a întregii lumi — sateliții sovietici, primul pas istoricește făcut pentru cucerirea de către om a spațiilor siderale, a uriașului necunoscut al cosmosului. El vorbește de vidul actual (lipsa unui sistem social care să înlocuiască sistemul capitalist aflat în decreptitudine) în momentul în care întreaga lume progresistă sărbătorește patru decenii de la Revoluția din Octombrie, în care timp (destul de scurt, din punct de vedere istoric) socialismul a cucerit mai mult de o treime din populația pămîntului și, din ideal dorit al omenirii, a devenit realizare concretă, în continuu progres. El vorbește de „vid actual" în momentul în care, sub influența socialismului, stabilit ca sistem mondial și ca realitate socială cu neputință de ignorat, popoare din Asia și Africa au înlăturat, sau luptă să înlăture, jugul colonial și muncesc pentru o existență națională independentă, pentru afirmarea liberă a propriilor valori sociale și culturale.

Nu este de mirare că, trădînd marxismul, Lefebvre trădează și bunul-simț al poporului francez.

caracteristică naţională strălucită. Pentru că numai o totală lipsă de bun-simţ îl poate determina să mai ia aparenţa unui partizan, deplîngînd „cu sinceritate" pierdutul ideal comunist.

Într-un fel, însă, Lefebvre, pierzînd bunul-simţ elementar, nu a pierdut abilitatea tactică, specifică renegaţilor. Făcînd *tabula rasa* din lupta revoluţionară a generaţiilor şi din existenţa şi imensele realizări actuale ale socialismului, el nu se declară un partizan deschis al capitalismului. Capitalismul ar fi, după el, în declin. Lefebvre se situează deci, aparent, deasupra claselor, partidelor, a sistemelor economice şi politice. El proclamă chiar incompatibilitatea dintre cultură şi politică şi caută să umple „vidul actual" cu valori aparţinînd literaturii. Prezentul şi viitorul ar aparţine, după el, unei viziuni proprii asupra „romantismului revoluţionar". În ce constă aceasta ? El ia drept punct de plecare, drept presupoziţie concretă, vidul spiritual al momentului... *„Noua atitudine romantică nu-şi propune nici de a lăsa să se adîncească acest vid, nici de a-l umple cu o certitudine impusă. Împingînd pînă la capăt — în loc de a-l ascunde — caracterul problematic al artei şi al vieţii, va rezulta în felul acesta ceva nou."*

Vechiul romantism, după Lefebvre, se caracteriza prin omul ca pradă a trecutului. Noul său romantism, pe care-l propune spre adopţiune, s-ar defini prin *„omul ca pradă a posibilului"*. Instrumentele de cercetare ale acestui „posibil" sînt imaginaţia şi visul. Noul romantism afirmă profunda ruptură între obiectiv şi subiectiv, primul din aceşti termeni desemnînd „realul" social stabilit, săvîrşit (şi nu societatea în general), al doilea desemnînd conştiinţa, valorizată prin presentiment (şi nu eul individual izolat). Prăpastia dintre realism şi antirealism trebuie să dispară, dar paradoxal, din punctul de vedere al realismului plat : *„prin introducerea imaginilor extreme şi a ima-*

ginației dezlănțuite, pătrunzînd «realul» prin distorsiunea dintre obiectiv și subiectiv".

În „noul romantism" al lui Lefebvre, realul este de fapt dizolvat și dispare în categoriile vidului, problematicului, posibilului. Realitatea presupune o structură interioară, obiectiv existentă, incompatibilă cu viziunea despre lume a lui Lefebvre, în care totul este problematic, îndoielnic și totul este oferit pradă acestui moloh nesățios al posibilului, categorie fundamental subiectivă.

„Noul romantism" se bazează pe o extrem de obscură dialectică a posibilului, mișcîndu-se în două direcții : „Posibilul-posibil" și „Posibilul-imposibil", singurul prin care se ajunge la *„plenitudine, la totalitate"*. *„Noul romantism* (revoluționar) — scrie profetul său — *afirmă primatul posibilului-imposibil și consideră această virtualitate ca esențială prezentului. În felul acesta va fi trecută prăpastia dintre trăirea parțială și prezentul total."*

În numele noului romantism, Lefebvre respinge — cum era și de așteptat — realismul socialist. Interesante sînt punctele de vedere în virtutea cărora realismul socialist este executat. Lefebvre nu poate nega realitatea concretă, necesitatea istorică a realismului socialist. El spune : *„Este vorba de un concept istoric, valabil și chiar greu de respins ca atare"*. Eroarea — după dînsul — constă în *„confundarea acestui concept istoric cu un concept specific estetic și în plus cu o teorie"*. Incompatibilitatea dintre categoriile *istoric* și *estetic* nu mai surprinde la un gînditor care afirmă de la început divorțul dintre ideologie (în sfera culturii) și politică. Lefebvre, în momentul de față, a devenit un adept al teoriei autonomiei esteticului. Eroarea cea mai gravă constă, după el, în faptul că „s-a dat *realismului socialist drept conținut* forme fixe, *tradițiile naționale. Ceea ce trebuie să fie ceva radical nou sau presupus ca atare, a primit drept conținut vechiul"*. Arta „revoluționară" trebuie

deci să respingă tradiţiile naţionale, trebuie să fie ceva în afara sau deasupra trăsăturilor naţionale, specifice. Esenţa cosmopolită a teoriilor estetice ale lui Lefebvre cred că nu mai are nevoie de comentariu.

Noul romantism (revoluţionar) nu este altceva decît un obscur galimatias, unul în plus, în labirintul ideologiei burgheze. Interesante mi se par însă concluziile care pot fi deduse din trădarea cinică a profetului acestui „nou romantism".

Se verifică încă o dată, pentru a zecea sau a suta mia oară, excepţionala intuiţie leninistă în domeniul gîndirii filozofice. Îndărătul vorbăriei lui Lefebvre despre vidul actual, problematic, posibil, romantism revoluţionar etc., etc. *„nu se poate să nu se vadă o luptă de partide în domeniul filozofiei, luptă ce exprimă în ultimă instanţă tendinţele şi ideologia claselor vrăjmaşe ale societăţii contemporane. Filozofia modernă este tot atît de pătrunsă de spirit de partid, ca şi cu două mii de ani în urmă."* (V. I. Lenin, *Materialism şi empiriocriticism,* Edit. P.M.R., 1948, p. 404.)

Lefebvre repetă un joc binecunoscut în ideologia epocii noastre. Gîndirea burgheză, fiind compromisă în mod ireparabil, el se declară adversar atît al marxismului cît şi al ideologiei care rezultă din falimentul burgheziei. În fapt, trădînd marxismul, el a devenit adept ortodox al idealismului. Contradicţia ireductibilă obiect-subiect, cu primatul acestuia din urmă, prin proclamarea atît de subiectivului *posibil,* ca demiurg al actualităţii, reeditează străvechiul dualism idealist. Lefebvre reneagă nu numai marxismul, dar şi hegelianismul. Ca fost traducător al *Caietelor filozofice* ale lui Lenin, nu se poate să nu-şi amintească de sublinierea elogioasă pe care Lenin o face textului din *Enciclopedia ştiinţelor filozofice* a lui Hegel, în care acesta respinge categoria posibilului, privită în mod

autonom și absolut : *În legătură* — scrie Lenin — *cu «posibilitatea», Hegel remarcă lipsa de conținut a acestei categorii și spune în* Enciclopedie : *«Dacă cutare lucru este posibil sau imposibil, aceasta depinde de conținut, adică de întregul ansamblu al momentelor realității, care în dezvoltarea ei se arată ca necesitate»*" Și Lenin adaugă într-unul din obișnuitele lui chenare sintetice : „*«TOTALITATEA, ANSAMBLUL MOMENTELOR REALITĂȚII, care în DESFĂȘURAREA ei se dovedește a fi necesitate.» Desfășurarea întregului ansamblu de momente ale realității N. B. = esența cunoașterii dialectice.*"

Angajat în mecanismul sofisticii idealiste, Lefebvre epuizează întreaga cutie a Pandorei : apolitism, autonomie a esteticului, cosmopolitism etc., etc. Lefebvre demonstrează involuntar structura strict cauzală și dialectică a gîndirii. Nu poți extrage părți, cu dorința de a păstra întregul. Categoriile gîndirii se leagă între ele în mod indisolubil și se influențează reciproc. Nu poți fi idealist, apologet al apolitismului și cosmopolitismului și revoluționar, în același timp... „Noul romantism" al lui Lefebvre este, în mod cît se poate de clar, ultrareacționar și burghez, în modul cel mai domestic cu putință. Puritatea „apolitică" a noului profet romantic își trădează și ea esența reală, care este de natură revizionistă. Un revizionism camuflat în verbiaj estetic idealist. Lefebvre încearcă zadarnic să compromită marxism-leninismul, victoriile uriașe ale socialismului și comunismului, afirmînd că marxismul s-a învechit și nu mai este capabil de a rezolva problemele contemporaneității. Sub masca esteticii idealiste, Lefebvre încearcă să clatine încrederea milioanelor de partizani ai comunismului în idealul pe care și l-au ales în mod deliberat. Oricare muncitor sau intelectual cinstit, atent la destinul patriei lui și al umanității, nu-l

poate urma pe Lefebvre pe drumul trădării și al renegării sale.

Descompunerea morală a fostului comunist Lefebvre demonstrează, în plus, că unul din sectoarele cele mai complexe ale vieții sociale și culturale este acela politic. Politicul în epoca noastră joacă rolul unei categorii principale, în lanțul complicat al procesului ideologic. Spiritul de partid, în accepția leninistă, subliniază importanța esenței politice a oricărei activități ideologice. Necesitatea pătrunderii acestei esențe în spirit dialectic (adică ținînd seama, cum spune Lenin, de : *„întregul ansamblu de momente ale realității"*) se impune tot mai mult în lumea actuală. Lupta politică a căpătat o astfel de putere în epoca noastră, încît se manifestă în toate aspectele vieții contemporane. Supunîndu-se incantațiilor de sirenă ale reacțiunii occidentale, Lefebvre a căzut în marasm ideologic. Fața reală a lumii de astăzi, cu problematica ei variată, cu lupta uriașă între capitalism și socialism, cu desfășurarea largă, în continuu progres, a influenței rodnice exercitate de mișcarea comunistă, cea mai puternică mișcare de mase cunoscută de istorie, toate s-au transformat pentru Lefebvre — sub imperiul gîndirii reacționare — în vid.

Efortul pe care-l depun partidele comuniste de a lumina politiceşte masele nu este, astfel, simplă propagandă de partid. Prin buna orientare politică, în spiritul marxism-leninismului, se face operă de analiză și îndrumare filozofică, estetică etc., etc., toate sectoarele vieții ideologice fiind în ultimă instanță politice.

Un strălucit gînditor democrat, adept al filiației carteziene, Julien Benda, proclama cu trei decenii în urmă, în a sa *Trădare a clericilor : „Era actuală este categoric o eră a politicului"*. Încercarea de a rupe estetica, filozofia, știința sau literatura de politic înseamnă abandonarea unei politici a pro-

gresului social în folosul politicii reacţionare. Romantismul aparent apolitic al lui Lefebvre nu este apolitic. El este orientat politiceşte împotriva socialismului şi comunismului. „Revoluţia“ sa vrea să fie — de loc paradoxal — o revoluţie a spiritului reacţionar.

MITUL FAUSTIC

Este capabil mitul faustic să ofere o interpretare adecvată fenomenelor complexe ale timpului nostru ? În a doua jumătate a veacului trecut Marie de Flavigny, contestă d'Agoult (cunoscută sub pseudonimul Daniel Stern), prietenă a lui Goethe şi subtilă interpretă a umanismului goethean, scria în *Jurnalul* ei (la data de 25 martie 1862) : *„Vei fi om, în secolul al XIX-lea, în măsura în care îl vei înţelege pe Faust"* [1]. La cinci sferturi de secol de la terminarea operei capitale a întregii sale existenţe, mitul faustic în interpretarea lui Goethe trezeşte vibraţia profundă a celei mai bune părţi din umanitatea secolului nostru. Ultimul cuvînt al lui Faust, testamentul său, apoteozează a umanului, nu mai răsună anticipativ. În *Faust* nu mai citim un îndemn profetic, ci o temporalitate împlinită. Acela care, la marginea desperării, a făcut pact cu diavolul, visează în ultima clipă a existenţei sale o umanitate salvată din chinuri, prin efortul raţiunii, al tehnicii, al muncii creatoare. Mlaştina fetidă trebuie înlocuită cu o cîmpie fertilă :

Aceasta-ar fi izbînda cea mai mare,
Un spaţiu voi deschide multor milioane,
Să locuiasc-aci, nu singur, dar în libertate ;
Sînt verzi cîmpiile, şi om, şi turmă

[1] Vezi, în privinţa interpretării operei lui Goethe de către contesa d'Agoult : *Un exégète de Faust, Daniel Stern.* Jacques Vier, *Revue de littérature comparée,* nr. 2, aprilie—iunie 1957, pp. 204—228.

Pe nou pămînt, de tihnă, se îndrumă
Spre așezările, pe cari pe dîmbul falnic
Viteaz norod le-a ridicat străbalnic.

Faust își imaginează o umanitate deplin unită, într-un imens efort colectiv, închinat gestului elementar de apărare a vieții :

Întrezăresc aici o țară-paradis,
Înverșunat talazul bată în limanuri,
Unde spărtură face, ca să cotropească,
Aleargă obștea. Știrbitura s-a închis.

Și dorința lui ultimă este de a mai putea vedea spectacolul sublim al umanității fericite :

Și astfel își petrec aicea pe limanul
Primejdiei, copii și tineri,
Bărbați, moșnegi, cu vrednicie, anul.
Aș vrea să văd asemenea devălmășie,
Să locuiesc cu liberul popor pe liberă cîmpie.
Acelei clipe aș putea să-i spun, întîia oară :
Rămîi, că ești atîta de frumoasă !

Din testamentul lui Faust răsună ca un aforism, definitoriu pentru însăși noțiunea de progres a epocii noastre, versurile :

Își merită viața, libertatea-acela numai
Ce zilnic și le cucerește nencetat.

Aici, în ultimele cuvinte ale lui Faust, este concentrată partea de sublim a gîndirii goetheene, ceea ce de atîtea ori a fost numit „comunismul" lui Goethe, viziunea unei comunități umane, fericite prin efort constructiv și deplină libertate.

Faust, prin urmare, sîntem într-un fel chiar noi, generația unei duble temporalități, atît de mult diferă ceea ce construim astăzi cu entuziasm, de ceea ce am urît ieri cu toată răspunderea și pasiunea

noastră. Faust s-a dăruit unei trinități pe care și noi o venerăm : ȘTIINȚA, FRUMUSEȚEA, ACȚIUNEA. Faust a scăpat de sub imperiul damnațiunii prin forța rațiunii și prin trăirea profundă a umanului. Iată de ce în *Faust* nu este închisă numai problematica restrînsă a unei epoci, ci însuși destinul umanității, în accepția plină de optimism, de vitalitate și speranță a acestui cuvînt dăruit de atîtea ori ambiguității.

Acesta este mesajul mitului faustic în accepția goetheană, sau mai exact spus a lui Lessing-Goethe, pentru că olimpianul creator al lui *Faust* a desăvîrșit o inedită schiță propusă de către Lessing. Sîntem în fața interpretării active, creatoare, profund progresiste a străvechiului mit, dar nu a singurei interpretări.

Există și o direcție Marlowe-Klinger-Lenau a mitului faustian (pentru a lăsa deoparte *El Esclavo del Demonio,* al lui Antonio Mira de Amescua sau *El Magico prodigioso* al lui Calderon, care a servit, printre altele, ca model relativ mitului goethean, sau fantastica interpretare satirică a lui Grabbe : *Don Juan und Faust* (profund tragică sub epiderma de joc absurd al ironiei). Este accepția tragică a legendei, în deplin consens cu vechile cărți populare. La Marlowe, Faust este tînăr, iar Mefistofel o făptură melancolică, zbuciumată de regretul după cerul pierdut. Pactul prevede depline puteri pentru Faust, pe un răstimp de douăzeci și patru de ani. La capătul termenului, dorința de viață a aceluia care a golit cupa juisărilor este curmată. Diavolul îi va lua sufletul. Izbăvirea este imposibilă la Marlowe, pentru că în sufletul eroului nimic nu vădește comuniunea cu umanul, nici măcar sub raportul erosului, care este simplă destrăbălare, posesiune cantitativă. Simbolul purității feminine (Margareta), deci al redempțiunii prin iubire, pentru Faust, lipsește la Marlowe. Faustul său, cufundat în orgiac, este de fapt un ascet involuntar.

Faustul lui Maximilian Klinger, contemporanul lui Goethe şi părintele (sau naşul) *„Sturm und Drang-ului"*, este covîrşit de spectacolul imensei nedreptăţi şi josnicii care domină lumea. Pactul său cu diavolul (sub figura biblicului Leviathan) l-a ajutat să identifice Viaţa cu Răul. În final, deznădăjduit, Faust îl roagă pe Leviathan să-l ducă în iad. Damnarea este cerută de el ca o scăpare de sub imperiul viziunii răului. Acelaşi final aflăm şi în seria de scene dramatice a lui Lenau. Deznădejdea îl face pe Faustul său să se arunce în abis, din înălţimea unei stînci, după care Mefistofel îi ia sufletul.

Dominat de forţa geniului de la Weimar, mitul faustic părea definitiv identificat cu accepţia dată de Goethe. Dar iată că epoca noastră reînvie mitul faustic în accepţia lui primitivă, populară, de mit al damnării şi distrugerii naturii umane. Latura tragică a legendei îşi cere drepturile, într-un timp în care tragicul abundă şi umanitatea este ameninţată de forţe ale tenebrelor.

Acela care a dat curs sensului iniţial al mitului, într-o formulă cu totul nouă, este Thomas Mann cu al său *Doktor Faustus*. Se pare că marele romancier german era predestinat, într-un fel, să dea o astfel de operă. Walter Muschg într-o *Tragische literaturgeschichte* (1953) spune că: *„viitorii săi cititori vor putea înţelege, mai înainte de orice, graţie cărţilor sale, pentru ce Germania pe care el o reprezintă a fost luată de diavol"*. Această Germanie (a imperialismului şi fascismului) a avut şi are în creatorul lui *Buddenbrooks* unul din cei mai redutabili adversari. Extraordinara forţă analitică balzaciană (avînd ca obiect destrămarea lumii aristocratice) a fost preluată de Thomas Mann, Balzacul contemporan al ruinării lumii burgheze. În acest sens *Doktor Faustus* constituie, poate, cheia întregii opere a lui Thomas Mann, dăruindu-ne spec-

tacolul şi explicaţia cauzală a tragicului crepuscul al spiritualităţii burgheze.

M-am oprit asupra mitului faustic, în viziunea proprie lui Thomas Mann, deoarece am sentimentul că *Doktor Faustus* este una din cărţile fundamentale în marea dezbatere asupra destinului artei, care are loc în lumea de astăzi. Faustul lui Thomas Mann este un artist, un muzician : Adrian Leverkuhn. Creatorul noului Faust s-a oprit asupra problemelor artei în acel domeniu în care s-a exercitat cu extremă subtilitate măreţia poporului german. În Leverkuhn, creatorul său a concentrat, ca într-un focar, forţa distructivă a inumanităţii, rezultat al izolării de umanitate şi problemele ei, al izolării sunetelor nu numai de sfera raţiunii şi sentimentelor comune oamenilor, dar şi de muzică, în înţelesul ei grandios şi tradiţional. Printr-un efort de cerebralizare, muzica devine la Leverkuhn o algebră a sunetelor, un „*joc de şah*", cum spune el undeva, adică rezultatul unui complicat calcul matematic. El creează o muzică nu pentru auz, ci pentru văz, spectacolul fiind nu al audiţiei, ci al contemplării magicelor semne ale partiturii.

Asupra lui Leverkuhn, ca exponent al unui fenomen extrem de complicat şi răspîndit al timpului nostru, voi mai reveni.

Doresc să atrag atenţia, acum, asupra unei laturi a cărţii lui Thomas Mann.

În *Doktor Faustus* el dezvoltă sub raportul epicului ideilor (acesta este mai ales pasionant în cartea sa) şi a imaginii artistice una din interpretările subtile ale mitului faustian. Faust ar fi, în acelaşi timp, şi diavolul. Mefistofeles nu este decît proiecţia spaţială a tenebrelor personalităţii morale şi psihice a lui Faust, a ceea ce este confuz, iraţional şi inuman în conştiinţa sa. Triumful lui Faust, izbăvirea sa, este victoria fondului său uman şi raţional (v. Daniel Stern, Karl Rosen-

kranz, Henri Lichtenberger etc., etc.). Pentru Daniel Stern, Faust este în acelaşi timp depozitarul paradisului, purgatoriului şi infernului, pe care le deţine în el însuşi. Mitul nu face decît să exteriorizeze, prin imagini, o dispută care are loc în sfera conştiinţei umane, individuale.

Era aproape firesc ca Thomas Mann să meargă pe linia unei astfel de interpretări, într-un veac scientist şi raţionalist, în care divinitatea şi demoniacul există mai ales în mituri şi opere de artă, dogmele religioase fiind profund zdruncinate în efectul lor asupra conştiinţei umane.

Adrian Leverkuhn este în acelaşi timp Faust şi diavolul. Tragismul destinului său stă în pactul pe care-l face cu demoniacul, expresia însăşi a iraţionalului din el şi a dispreţului său faţă de umanitate (la Thomas Mann, noţiunile de iraţional şi inuman sînt aproape identice).

Capitolul lungului său dialog cu diavolul nu este decît un soliloc.

Pactul cu diavolul, în cazul lui Leverkuhn, este pactul cu iraţionalul, cu negarea raţiunii umane. Faustul lui Thomas Mann nu poate fi salvat, el este destinat disoluţiei prin însuşi refuzul audierii şi celeilalte părţi a personalităţii lui. Dacă urmează firul cărţilor populare şi al soluţiei Marlowe-Klinger-Lenau, sancţiunea este rostită de romancier în numele umanismului şi raţionalismului goethean, al sentimentului comunităţii umane, puternic atît la Goethe cît şi la creatorul *Muntelui magic*. Prin urmare, Mann nu rupe cu tradiţia umanistă a marii literaturi germane ; îi oferă o nouă validare şi accentuare în noi condiţii istorice.

DESTINUL LUI ADRIAN LEVERKUHN

Nu mă pot opri asupra tulburătorului erou al lui Thomas Mann înainte de a-l integra într-un tablou literar mai larg al timpului nostru, în care alături de Leverkuhn răsare, aproape involuntar, Jean Cristophe. Literatura contemporană a cîştigat doi eroi, fundamentali pentru înţelegerea destinului artei în epoca pe care o trăim. Paralela dintre Jean Cristophe şi Adrian Leverkuhn se impune de la sine. Dar nu asupra unui astfel de exerciţiu, absolut necesar, voi insista aici. Romain Rolland a figurat în Jean Cristophe drumul spinos, eroic şi victorios al artei, credincios adagiului beethovenian *„Durch Leiden Freude“ („Prin suferinţă către bucurie“)* pe care-l citim în ameţitoarele acorduri ale *Eroicei*, *Simfoniei în ut minor* sau *Simfoniei a noua*. De altfel, Jean Cristophe nu este numai Beethoven (sau Bach, Haendel, Mozart etc.). În egală măsură este Michel-Angelo şi Tolstoi (prin urmare personajele vieţilor eroice şi exemplare ale lui Rolland), fără ca din structura intimă a titanului să lipsească proiecţia spiritualităţii goetheene. Pentru gîndirea şi sensibilitatea socialistă, Jean Cristophe este un drum de urmat (adică un drum de continuat şi de împlinit, în sensul cerinţelor umanităţii de astăzi şi de mîine).

În Adrian Leverkuhn, Thomas Mann a indicat, cu tragism, drumul marilor tentaţii şi al marilor primejdii de care este ameninţată arta în secolul nostru. Drumul lui Leverkuhn este al izo-

lării de umanitate, de zbuciumul şi de problemele ei încordate, dureroase dar înălţătoare, drum menit să ducă, prin dezumanizare, la disoluţie şi damnare. Tragedia eroului din *Doktor Faustus* nu interesează numai domeniul artei ; este o înfiorătoare dramă a umanităţii. Trăim într-o epocă în care, mai mult ca oricînd, diferitele categorii şi domenii ale spiritualului (esteticul, politicul etc., etc.) nu mai pot fi privite izolat, pentru că au devenit categorii esenţiale umanului sau inumanului.

Serenus Zeitblom, prietenul şi biograful compozitorului Leverkuhn, atunci cînd acesta din urmă susţine că în artă *„este vorba numai de estetică"*, îi răspunde : *„E o mare greşală de a vedea în estetică un compartiment îngust şi special al umanului. Ea este cu mult mai mult, în fond ea este totul, în acţiunea ei captivantă sau deconcertantă... Izbăvire sau damnare estetică, iată destinul, iată ce decide asupra fericirii sau nefericirii, ceea ce face să te simţi sociabil, la tine acasă, pe pămînt, sau închis într-o izolare iremediabilă deşi mîndră"*. În faţa încercărilor juvenile ale lui Leverkuhn de a crea o muzică formal extrem de îndrăzneaţă, de liberă faţă de tradiţiile muzicale şi de umanitate, Serenus Zeitblom reflectează : *„Ce este libertatea ? Liber poate fi numai ceea ce este perfect neutru. Ceea ce are caracter nu poate fi niciodată liber, este marcat, determinat, legat."* Creaţia şi viaţa lui Leverkuhn vor fi şi ele marcate cu semnul unui destin tragic, pentru că, făptură purtînd însemnele unei genialităţi impure (cum se exprimă biograful), el are un caracter ferm, cu neputinţă de modificat, mergînd cu paşi lipsiţi de şovăire către damnare.

Dar cu Serenus Zeitblom am introdus în exegeza lui *Doktor Faustus* celălalt termen esenţial pentru disputa dramatică al cărui obiect este romanul lui Thomas Mann. Într-adevăr, biograful şi amicul lui Leverkuhn nu este un simplu *raisonneur* al tragediei compozitorului, nu este numai acela care, ur-

mărind pas cu pas evoluția către damnare a prietenului său, ne oferă împreună cu datele esențiale ale dramei și sancțiunea ei, explicația ei cauzală. Serenus Zeitblom, fără a avea relieful extrem de nuanțat al eroului cărții, este cel de al doilea personaj necesar. Dacă prin însăși forța creației realiste a romancierului (care este și o forță a generalizării subtile și cuprinzătoare), Leverkuhn simbolizează damnarea prin izolare de uman și prin specularea iraționalului, Zeitblom este acea parte a tragediei germane care a prevăzut dezastrul și, scăpată din marasm, are puterea de a privi în viitor, într-un viitor mai bun, ca urmașă a umanismului tradiției progresiste germane.

Disputa în *Doktor Faustus* este între cele două Germanii ale epocii noastre : Germania demoniacului și antiumanului, împrăștiind în juru-i numai distrugere și nefericire, și Germania marilor culmi ale umanului. De la început, Serenus Zeitblom se recomandă ca *„succesor al umaniștilor germani din epoca* Scrisorilor către oameni obscuri — *al unui Reuchlin, unui Crotus von Dordheim, unui Mutianus, unui Eoban Hesse. Demoniacul* — adaugă Serenus — *cu toate că mă feresc de a-i nega influența asupra vieții noastre, mi-a părut întotdeauna străin prin esență, l-am exclus prin instinct din concepția mea asupra lumii...“* El este un dascăl de umanistică, dintr-o provincie germană, retras înainte de timp din exercițiul funcțiunii sale, ca adversar al gîndirii fasciste. Serenus Zeitblom nu este un militant antifascist, este un simplu intelectual, pentru care nazismul constituie o plagă a umanității și tradiției umaniste germane. El începe să scrie biografia lui Leverkuhn în ziua de 27 mai 1943 și trăiește ca patriot, cu intensitate, întreaga dramă germană. Ca patriot și umanist, el exclamă îndurerat, în paginile însemnărilor sale zilnice : *„...mai înfiorătoare decît înfrîngerea germană, ar fi victoria germană“*. Paginile în care Zeitblom

își așterne impresiile sale asupra nazismului și imensei tragedii a unei Germanii care îi apare identificată pentru totdeauna, în ochii umanității întregi, cu crimele și ororile hitlerismului, sînt pagini antologice pentru gîndirea germană progresistă.

Dascălul de umanistică trăiește în izolarea sa de la Freising pe Isar, într-un fel, drama națiunii căreia îi aparține. El notează undeva că cei doi băieți ai săi, adepți fervenți ai hitlerismului, dacă ar avea cunoștință de însemnările sale, nu ar ezita să-l denunțe autorităților fasciste.

Biografia pe care o scrie Zeitblom este o retrospecție, dar trecutul, pentru biograf, nu este decît un prezent dispărut și care trebuiește recreat. Fiecare linie a portretului moral al lui Leverkuhn este impregnată de drama pe care o trăiește biograful, astfel încît la urmă, aproape fără surprindere, pentru biograf sau pentru cititor, în tragedia compozitorului Leverkuhn ai proiectată tragedia Germaniei lui Hitler, fără nici un raport de identitate, totul exprimat în extrem de fine corespondențe.

Cele două planuri, temporal și istoric, se întrepătrund, prin pana lui Zeitblom, și se explică reciproc. În orice caz, Zeitblom este rațiunea istorică și politică a fenomenului estetic de ordin iraţional : Leverkuhn. În cele două figuri de prim-plan ale romanului, cititorul are cei doi termeni ai marii dezbateri a secolului nostru.

Adrian Leverkuhn este vlăstarul unei vechi și înstărite familii de cultivatori saxoni. Prin intermediul lui Zeitblom, Thomas Mann trasează cu o extremă amănunțime antecedentele familiale și personale ale geniului damnat. Problema pentru romancier era, în mod clar, de a desprinde organic, din țesătura deasă, realistă, a intrigii, proiecția mitică : transformarea lui Leverkuhn într-un Faust, pentru care redempțiunea este exclusă, și apariția diavolului, stăpînul elanului creator al compozitorului. Dacă în *Doktor Faustus* trecutul este un timp

al prezentului, fantasticul sau straniul este un element al realului, validat prin știință, perfect explicabil rațional. Leverkuhn aparține unei infirmități psihice pe care Zeitblom o definește ca frigiditate. De o inteligență excepțională, capabil să recepteze cerebral și în mod uimitor fenomenele vieții, Leverkuhn are de tînăr o carență a simțurilor și sentimentelor.

Reacțiile sale sentimentale sînt aproape nule. Incapabil de iubire în sensul comun al cuvîntului, el este complet indiferent față de contingențele exterioare, față de viața socială din care face parte ca un atom constitutiv. Este înconjurat de un halo de glacialitate. „*Voi compara izolarea sa* — scrie Zeitblom — *cu un abis, în care toate sentimentele ce i se ofereau se cufundau tăcute, fără a lăsa vreo urmă.*" Nu are afecțiune filială și, dintr-un sentiment de superioritate, nu afirmă nici o preferință pentru vreun studiu oarecare. Glacialitatea sa are un corespondent într-o puternică aplecare către ironie. Viața, lumea îi apar ca o parodie a unei existențe, imaginate cerebral. În realitatea comună, supusă distanțării sale ironice, totul poartă semnul ambiguității, desființării ca extistență concretă, cu un contur cert. Faptul că aproape întreaga sa creație artistică va porni din imboldul parodierii, al distrugerii prin negare ironică sau tragică, devine de înțeles. Ca tînăr, el este atras de glacialitatea maeștrilor olandezi ai stilului polifonic, de lipsa lor de senzualitate, înlocuită prin expresia unor complicate calcule cerebrale. Încă înainte de a fi pătruns arcanele creației muzicale, în muzică îl atrage raportul mental al acordurilor : „*Raportul este totul*, spune el. *Și dacă vrei să-i dau un nume mai precis, acest nume ar fi ambiguitate... Muzica este ambiguitatea erijată în sistem.*"

La vîrsta studiilor, își manifestă dorința de a urma teologia, în credința (mărturisită mai tîrziu) că dogmele religioase vor înfrînge orgoliul său

glacial, înclinarea către ironia distructivă. Dar mediul teologal, cu ipocrizia lui inevitabilă, îi oferă o latură comică, de natură să intensifice înclinările-i native, şi părăseşte teologia pentru muzică. Acum, Leverkuhn trăieşte una din dramele hotărîtoare ale existenţei sale. La Leipzig, un ghid ocazional îl conduce, fără să i se fi cerut, la o casă de toleranţă. În prezenţa femeilor, Leverkuhn este siderat de emoţie. Din studiile teologale a rămas cu ideea că femeia este un domeniu al impurului, un *instrumentum,* intermediu al demoniacului. Ca să-şi ascundă emoţia se aşază la inevitabilul pian al instituţiei şi cîntă. De el se apropie o brunetă, cu ochi migdalaţi şi gură senzuală, şi cu braţul gol îi mîngîie obrazul. Înnebunit, tînărul sparge *„cercul de voluptate infernală"* şi fuge. Atingerea femeii necunoscute (o Esmeralda spune el, amintindu-şi de imaginea *Haeterei* Esmeralda, fluture cu aripi transparente, *„de o nuditate diafană, prieten al penumbrei crepusculare"*, pe care tatăl său, fantast amator de straniu natural, i-l arătase la vîrsta copilăriei, într-un album), îl zguduie. În acest contact cu „demoniacul" este tulburat de căldura fiinţei, care a pătruns pentru o clipă în glacialitatea lui suverană. Chinuit de amintirea clipei, va reveni mai tîrziu la locul întîlnirii cu Esmeralda — dar femeia a plecat. O caută cu înfrigurare şi o găseşte în cele din urmă într-o casă de prostituţie dintr-un tîrg depărtat. Femeia nu-l recunoaşte decît cu greutate, dar emoţionată de pasiunea stranie a tînărului, îl pune în gardă împotriva fiinţei sale, rîvnită cu atîta puritate, mărturisindu-i maladia gravă de care suferă. În „instrumentul diavolului" răsună glasul prevenitor al unor profunde sentimente umane. Leverkuhn trece peste prevenire şi săvîrşeşte, pentru prima şi ultima dată în viaţa lui, o comuniune care îi este fatală. Stigmatul infecţiei luetice îi va curma viaţa, în plină maturitate, prin marasm cerebral. Apropierea de uman este pentru Leverkuhn

distructivă. Iubirea îi este interzisă prin însăşi frigiditatea lui constitutivă. Am sentimentul că Thomas Mann a insistat asupra acestui moment din biografia lui Leverkuhn nu numai pentru a explica ştiinţific finalul faustian (în sensul vechilor cărţi populare), dar mai ales pentru a sublinia sensul tragic, inuman, al gîndirii lui Leverkuhn. Erosul şi umanul sînt pentru el expresii ale răului, care trebuiesc desfiinţate. Prin muzică, manifestare atît de profund umană, el caută să distrugă raţiunea, bucuria, umanul.

ARTA ŞI UMANUL

În *Doktor Faustus* romancierul este credincios unei idei extrem de preţioase şi anume că fenomenul artistic este rezultatul unei tipologii umane şi sociale, expresie a unei epoci istorice. Solitarismul lui Leverkuhn, refrigeraţia sa ascetică, totala indiferenţă faţă de contingent şi social, dispreţul faţă de vulg, în sensul de colectivitate umană şi de umanul propriu-zis, căutarea unei arte care să manifeste detaşare faţă de istorie şi de sentimente umane alcătuiesc un portret cu trăsături familiare. Finalul prin marasm cerebral, al lui Leverkuhn, îţi reaminteşte de tragicul destin al lui Schumann sau Hölderlin, dar programul său estetic este înrudit mai mult cu substanţa filozofiei nietzscheene. Faptul că în Leverkuhn avem o critică a nietzscheianismului este confirmat şi de Michel Mann, fiul romancierului, care subliniază şi caracterul autocritic al elaborării personajului (Nietzsche fiind una din vechile pasiuni ale lui Thomas Mann) : *„Şi este fără îndoială imaginea lui Nietzsche care a căpătat viaţă în portretul lui Adrian Leverkuhn, pe care Thomas Mann l-a desenat în timp ce stătea cufundat în autointerogare“*. Detaşate din imaginea lui Nietzsche sînt solitarismul, migrenele paralizante şi preferinţa pentru tenebre, suferinţa pe care i-o provoacă lumina solară. Finalul eroului este de asemenea finalul întunecatului profet al „supraomului“.

Dar se află în Leverkuhn şi paralelism faustian, în sensul damnării. După ce este străpuns de „să-

geata destinului" (Esmeralda) existența sa intimă este dăruită ascezii, pusă însă nu atît sub semnul purității, cît al unui „patetic al impurității". Refuzul iubirii este la Leverkuhn un aspect al rezervei sale și îndepărtării de uman. Nu este vorba aici de iubire numai în sensul erosului, ci de iubire a speței umane, în sensul cel mai general. În pactul cu diavolul intră astfel un element prefigurat al personalității sale. Cînd, tîrziu, se îndrăgostește de Marie Godeau, iubirea sa nu are nimic asemănător sentimentului muritorilor de rînd. Este mai mult un argument pentru a-și exercita supremația intelectuală în această sferă a umanului. De aceea nici nu-și mărturisește singur iubirea, ci îl trimite pe prietenul său (acceptat de el cu îngăduință, ca prieten) Rudi Schwerdtfeger, într-o ciudată ambasadă matrimonială pe lîngă Marie. Tînăra pictoriță refuză, bineînțeles, căsătoria cu un astfel de straniu solicitant. Refuzul pecetluiește destinul acestui Faust, damnat să rămînă exterior sferei umanului.

Faustiană este și nefericirea pe care Leverkuhn o împrăștie în juru-i, sau în a cărei ambianță existența sa se desfășoară. Aici este, la Thomas Mann, o dublă proiecție, simbolică și realistă, pentru că avatarurile diferitelor personaje sînt tragedii ale unei burghezii în disoluție. Sinuciderea actriței Clarisse Rodde și decăderea, prin morfinomanie, a lui Ines Institoris intensifică atmosfera tragică a cărții. În momentul în care Schwerdtfeger, logodit cu Marie Godeau (pe care Leverkuhn o voia pentru sine) este ucis de către Ines Institoris, al cărei amant fusese, cercul nefericirii pe care Leverkuhn este capabil de a o împrăștia în juru-i se strînge tot mai mult.

Ca un ecou din *Faust* îl întîlnim în roman pe micul Nepomuk Schneidewein (Euphorion) copilul minune, nepotul lui Leverkuhn, al cărui sfîrșit tragic declanșează demența compozitorului. Și ca un paralelism la descinderea lui Faust în regiunea

„mumelor", avem în romanul lui Thomas Mann submersiunea lui Leverkuhn, împreună cu savantul american Capercailzie, în prăpastia oceanică a Bermudelor. Dar pe cînd Faust o caută pe Elena, în abisul oceanic, Leverkuhn este atras de straniile forme al vieții în stare de recluziune totală, în regiunea tenebrelor perpetue, acolo unde niciodată nu pătrunde lumina solară.

Thomas Mann pregătește cu o extremă minuțiozitate, în romanul său, capitolul pactului cu diavolul. Tiparul mitului faustic este legitimat științific, psihologic. Diavolul nu este decît proiecția maladivității lui Leverkuhn. De aceea, dialogul cu diavolul este un soliloc, în care stăpînul tenebrelor expune cu cinism un program estetic care nu este inedit, fiind gîndit dinainte în calculele cerebrale complicate ale compozitorului. Pentru demon arta nu este decît un exercițiu de acrobat. Adevărata pasiune nu există decît în ambiguitate și sub forma distructivă a ironiei. Căutarea artistică nu are drept țel ineditul, originalul ca veșmînt al umanului ci, simplu — suspectul. *„Suprema pasiune* — spune diavolul — *se îndreaptă numai către ceea ce este absolut suspect"*. Între creație și conceptul de echilibru sau sănătate nu poate fi stabilită nici o legătură, creația este un domeniu exclusiv al morbidului : *„Artistul este frate al criminalului și dementului. Crezi tu* — îi spune diavolul lui Leverkuhn — *că a putut fi realizată vreodată o operă plăcută, fără ca părintele ei să-și fi asimilat esența criminalului și a dementului ?"* Demonul se înalță în propriii săi ochi, numindu-se *„adevăratul stăpîn al entuziasmului"* în artă și neagă valoarea echilibrului clasic, elogiul umanului și căutarea, în arta clasică, a perfecționării naturii umane. El afirmă ca experiență estetică suverană arhaicul, primitivul, *„ceea ce de mult timp nu a mai fost resimțit, încercat"*. Trebuiesc înlăturate toate formele pe care civilizația le-a îngrămădit în jurul nucleului primordial al

procesului artei şi trebuie utilizat fondul ei străvechi, primitiv. Idealul artei moderne este nu progresul şi civilizaţia, ci barbaria, dubla barbarie — cum spune diavolul — pentru că succede şi înlocuieşte umanismul.

În halucinaţia lui Leverkuhn demonul exprimă cu bruscheţe şi amplă argumentaţie zbuciumul artistic al compozitorului şi crezul său estetic creat de-a lungul anilor. În epoca studenţiei, tînărul Leverkuhn îl înspăimîntă pe raţionalistul şi clasicizantul său amic Zeitblom, închinînd elogii noţiunii de barbarie : *„Trebuie să fim din nou barbari, pentru a fi capabili de cultură“*. Era una din reflecţiile preferate ale tînărului Leverkuhn în anii primelor sale căutări în domeniul muzicii. Acesta este, prin urmare, sensul primordial al activităţii sale artistice, care va duce în cele din urmă la o stranie sinteză dintre arhaic şi ultramodern, o muzică deromantizată, cum spune el, adică pur cerebrală, lipsită de întinarea sentimentului. Şi atunci cînd, în finalul faustian, compozitorul, intrat în zona de tenebre a demenţei, proclamă în faţa prietenilor o adevărată *Oratio Fausti ad studiosus*, ajungerea artei la un punct mort, pe care numai diavolul l-ar putea înlătura, Leverkuhn continuă să dezvolte în marasm, sub o formă stranie, ceea ce afirmase sub imperiul lucidităţii.

Crezul estetic al compozitorului este nietzscheian, aristocratic. El nu compune pentru a fi înţeles, ci pentru a-şi afirma superioritatea intelectuală. *„După părerea mea* — spune el — *este de ajuns ca un lucru să fi fost înţeles o singură dată : atunci cînd compozitorul l-a imaginat.“* Leverkuhn nu compune pentru un public, ci pentru sine. Atunci cînd scrie o operă, libretul este redactat în engleză şi anume în maniera vechiului vers popular englez *(„doggerel“)*. Observaţia că idiomul străin face piesa impracticabilă pe o scenă germană îi smulge un surîs ironic : *„el refuza să-şi imagineze pentru visu-*

rile sale solitare, exclusive și bufone, un public contemporan". Mizantropia sa estetică apare la vîrsta juvenilă, cînd rezolvă problemele muzicale în felul jocului de șah și afirmă că muzica este o combinație magică între teologie și divertisment matematic [1], combinație mult apropiată, după el, de alchimie și necromancie. Muzica este astfel rezultatul unui calcul mental, al unei curiozități spirituale, îndemn, după Leverkuhn, cu mult mai puternic decît iubirea în accepția ei comună, curiozitatea spiritului fiind *„iubirea lipsită de căldură animală"*. Tendința ermetică se asociază la Leverkuhn cu o enormă predilecție pentru parodie și persiflaj intelectual, pentru o ironie dizolvantă a tot ceea ce e uman. Cînd compune un „Apocalips", el traduce în termenii muzicali *„negarea umanului în numele unei predestinări absolute"*. Idealul său constă într-o *„integrare absolută a tuturor dimensiunilor muzicale și în indiferența lor reciprocă, grație unei organizări perfecte"*, acest ideal fiind denumit de el *„scrierea riguroasă"*.

Aceasta nu este altceva decît modalitatea dodecafonică, extrem de influentă în muzica occidentală contemporană. Iat-o explicată de către Leverkuhn : *„...cu cele douăsprezece trepte ale alfabetului temperat de semitonuri... să formezi cuvinte de douăsprezece litere, combinații și interrelații determinate de cele douăsprezece semitonuri, formații seriale din care ar deriva fraza, bucata întreagă, o operă cu mișcări multiple. Fiecare notă din ansamblul*

[1] Michel Mann : *The musical Symbolism in Thomas Mann's Doktor Faustus* în *The Music Review*, noiembrie, 1956, pp. 314—322.

Ideea nu este numai a lui Leverkuhn. O găsesc recent și la Stravinski : *„Forma muzicală este desigur mai apropiată de matematici decît de literatură — poate nu chiar de matematica însăși, dar în mod sigur de ceva care seamănă cu modul matematic de a gîndi și cu ansamblurile raporturilor matematicii... Modul meu de a gîndi nu diferă cu nimic, mi se pare, de modul matematic de a gîndi."* (*Un interview d'Igor Stravinski* în *La musique dans le monde*, nr. 2, octombrie, 1957.)

compoziției, din punct de vedere melodic și armonic, trebuie să-și dovedească filiația cu această serie tip prestabilită. Nici unul din aceste tonuri nu va avea dreptul să reapară înainte ca toate celelalte să-și fi făcut apariția... În felul acesta nu va mai exista nici o notă liberă. Iată ce aș numi scrierea riguroasă" [1].

Leverkuhn aspiră către o muzică menită să contribuie la dizolvarea rațiunii umane în magie, printr-un *„efort mereu excitant al artei la limita imposibilului"*. Lui Serenus Zeitblom ezoterismul glacial al esteticii prietenului său, ostil „democrației romantice" și aspirațiilor populare, îi apare, la

---

[1] Teoria și tehnica dodecafonismului aparțin lui Arnold Schönberg (1874—1951), cel care în sistemul său muzical a desăvîrșit disoluția muzicii clasice germane, rod al geniului național. Între Thomas Mann și Schönberg au existat relații cordiale pînă la apariția lui *Doktor Faustus*. Compozitorul a fost extrem de enervat de *montajul* teoretic realizat de către romancier, prin introducerea dodecafonismului în viziune estetică a unui damnat ca Leverkuhn și, în plus, extrem de șocat de corespondența politică pe care Thomas Mann o stabilește. Schönberg ar fi exclamat : *„Pentru dumnezeu, dacă a avut nevoie de un sistem muzical, de ce nu mi-a spus-o ? Aș fi inventat unul pentru el !"*

Trebuie adăugat că Thomas Mann avea oroare față de tendințele muzicale decadente (inclusiv cele ale lui Schönberg). El iubea muzica lui Wagner și César Franck, îl admira pe Ceaikovski, Gounoud și Saint-Saëns. *„Dacă aș fi fost compozitor* — spunea el de multe ori — *aș fi compus, poate, în felul lui César Franck*" (vezi mărturiile, citate, ale lui Michel Mann).

In ceea ce privește pe Schönberg și natura artei sale, Igor Stravinski (cu mult mai în drept, decît Thomas Mann, să-l elogieze) spune despre compozitorul german : *„Schönberg era un cabalist, dar nu este în aceasta decît o simplă preocupare personală..."* (vezi interviul lui Igor Stravinski).

Informația privind elaborarea romanului *Doktor Faustus* poate fi completată datorită excelentului „jurnal" al scriitorului (*Die Entstellung des Doktor Faustus*, în *Gesammelte Werke*, vol. 12, pp. 178—339) pe care, prin proporții, Thomas Mann însuși l-a numit *„Roman eines Romans"*.

Din însemnările romancierului reiese clar faptul că, dincolo de utilizarea teoriilor lui Schönberg din *Harmonielehre*, Thomas Mann și-a construit expunerea problematicii muzicale a romanului său, pe baza consiliilor oferite de Theodor Wiesengrund — Adorno, teoretician al decadentismului artei occidentale. Îndelungatele discuții cu Adorno, redate în „jurnal", subliniază caracterul exhaustiv al documentării romancierului.

un moment dat, cu claritate ca un aspect al artei pentru artă. Creațiile lui, Leverkuhn le vede ca speculații ideologice prin intermediul notelor, mozaicuri de sunete, perceptibile mai curînd la lectura partiturii decît la audiție. În personalitatea damnată a autorului, el intuiește cu durere, prin estetismul desăvîrșit al creațiilor sale, poziția unui avantgardism al barbariei, al distrugerii valorilor umane în numele unui orgoliu aristocratic individualist, cufundat într-un paseism reprobabil. Pornind de la ideea că muzica a fost inițial simplu urlet, Leverkuhn ia drept temă a *Apocalipsului* său acest urlet pe care-l aplică vocii umane, dezintegrînd-o, nimicind-o. Tendința sa către ambiguitate dă naștere unor jocuri paradoxale. Astfel, finalul primei părți a *Apocalipsului* se termină cu un infernal rîs sardonic, demoniac, iar partea a doua începe cu un suav cor de copii. Instrumentația și ritmul sînt modificate, registrul este diferit, dar în corul infantil nu există nici o notă care să nu se afle și în *„rîsul gheenei"*. În *Apocalips,* divinul, umanul, piosul, spiritualul sînt exprimate prin disonanțe, iar demoniacul printr-o perfectă armonie tonală, după cum prin același joc ambiguu și paradoxal, corul este instrumentalizat și orchestra e vocalizată, pentru a se șterge deosebirea dintre materie și spirit.

Ultima sa creație, *Cîntecul durerii Doctorului Faustus,* este scrisă sub imperiul bolii care progresează. Maladivul însă nu face altceva decît să dezvăluie esența artei lui Leverkuhn, atunci cînd într-un puternic acces de excitație cerebrală el strigă : *„Bunul și nobilul, ceea ce este numit uman, deși bun și nobil, acel lucru pentru care oamenii au luptat, pentru care au luat cu asalt bastiliile opresorilor, ceea ce marii inițiați au anunțat în exultări, acest lucru nu trebuie să mai existe ! Trebuie distrus ! Îl voi distruge !"* Și cantata *Doktor Faustus* a lui Leverkuhn nu este altceva, prin jocul straniu al serialului, decît negarea *Imnului bucuriei,* cu

care se termină *Simfonia a IX-a* a lui Beethoven. *Imnul bucuriei*, al marilor speranțe umane, este transformat de Leverkuhn într-un imens hohot de plîns destinat parcă să cuprindă întregul cosmos. Pentru Serenus Zeitblom, această ultimă lucrare a prietenului său este *„o operă a declinului, în care se înscrie prestiința vizionară a atîtor altor declinuri"*.

Aici intervine celălalt plan al cărții, planul istoriei care ne oferă dezlegarea întregii drame a compozitorului. Adrian Leverkuhn nu este decît o oglindă, în care nu se reflectă un marasm individual, ci unul social. El nu este nici Nietzsche, nici Schönberg, luați în sens îngust, de „chei" ale romanului. Leverkuhn este oglinda cu ape tulburi a marasmului spiritualității burgheze. Același marasm, care pe compozitor îl duce la nimicirea în artă a bucuriei, a speranțelor omului, a dus Germania nazistă la distrugerea a milioane de oameni și la propria ei nimicire în cele din urmă. Thomas Mann nu concepe identități absolute, dogmatice și schematice, dar intuiește corespondențe subtile.

Leverkuhn este un asocial și apolitic, stă izolat de ani de zile în cea mai desăvîrșită singurătate, într-o fermă depărtată de așezări omenești. Dar în mod straniu, nu numai aparent straniu, în arta sa se desfășoară muzical idei pe care Serenus Zeitblom le aude în cercul Cavalerilor Mesei Rotunde, cerc inițiat de un anume Sixtus Kridwiss, și care manifestă nete tendințe fasciste. „Cavalerii" fac elogiul cruzimii, al distrugerii, al iraționalului, visează o *„teocrație medievală"* (ambiguitatea progresului în regres istoric) și își afirmă în mod clar preferința pentru o *„neobarbarie conștientă"*. Serenus Zeitblom notează cu stupoare, făcînd o involuntară paralelă între Leverkuhn și cavaleri : *„Între ei există o stranie corespondență spirituală"*.

Zeitblom începe să scrie monumentala biografie a acestui Faust modern, în momentul în care de-

zastrul Germaniei lui Hitler este clar. În fiecare eveniment al cărții, în fiecare trăsătură a personalității lui Leverkuhn este o proiecție simbolică a destinului acestei Germanii tragice prin inumanitate. Cronicarul își încheie opera în clipa capitulării Germaniei. Ultima însemnare este cu privire la moartea lui Leverkuhn, în august 1940 (momentul marilor succese sîngeroase ale armatelor lui Hitler). Finalul cuprinde într-o sinteză profetică dubla temporalitate și întrebările pline de teamă ale biografului cu privire la soarta amară a Germaniei fasciste prăbușite : *„Cînd va atinge ea oare fundul abisului ? Cînd oare, dincolo de paroxismul unei deznădejdi fără ieșire, se va ivi miracolul care depășește credința — lumina speranței ?“*

UNITATEA PROBLEMEI UMANE

Corelaţia dintre datul politic şi cel ştiinţific, filozofic, artistic etc., etc. măsoară mărirea sau decăderea umanului. Datul politic este o expresie directă a umanului sau inumanului. În epoca noastră, problema politică a devenit esenţială. Noţiunea de politic nu mai traduce conjuncturalul, perifericul, peiorativul. Politicul este o expresie fundamentală a umanităţii moderne ; el măsoară atît zbuciumul şi sfîşierea interioară cît şi extraordinarele-i perspective.

Gîndesc oare astfel numai comuniştii ? Adevărul este că marxism-leninismul exprimă în lumea modernă un larg consens spiritual. Între marxism-leninism şi conştiinţele superioare ale epocii noastre nu este contradicţie, ci alianţă, similitudine.

Mă gîndesc în mod special la un om dispărut nu de mult dintre noi, şi care, în momentul de faţă, se impune ca una din uriaşele personalităţi ale literaturii contemporane. Este vorba de Thomas Mann, acela care, din modestie sau din supunere la propriul şi extraordinarul său spirit analitic, se numea pe sine *„descendentul individualismului burghez"*. Thomas Mann este desigur un descendent al burgheziei, în măsura în care a reuşit să cunoască, din interiorul clasei, toate colţurile ei ascunse, tăinuite. El a depăşit însă burghezia prin critica magistrală la care a supus-o. Luciditatea analitică a marelui scriitor german este excepţională, dacă nu unică. Descompunerea burgheziei germane, a con-

științei și spiritualității burgheze germane, capătă la el, prin încadrare într-o superioară viziune filozofică, umanistă, caracter de universalitate. Ceea ce Balzac și Proust au făcut cu privire la aristocrație, Thomas Mann a realizat cu privire la marea dramă, contemporană nouă, a declinului lumii burgheze.

Există la Thomas Mann un consens cu punctele de vedere ale marxism-leninismului. Parcurgînd opera sa, am întîlnit o idee, revenind mereu sub alte forme sau exprimări, care mi se pare fundamentală pentru artistul umanist, pentru militantul antifascist și filozoful Thomas Mann. Este *ideea de unitate a problemei umane*, cum o numește el. Vorbind despre Wagner, în *Leiden und Grösse der Meister (Suferințele și măreția maeștrilor)*, Mann elogiază la marele muzician respectul său profund față de datul politic. Amintind de un aforism wagnerian (*„cine caută să se eschiveze de politică se minte pe sine!"*), Mann adaugă : *„O inteligență atît de vie și de radicală nu se putea să nu fie conștientă de unitatea problemei umane, de imposibilitatea izolării spiritului de fenomenul politic"*. Pentru Thomas Mann, iluzia apolitismului este o *„înșelătorie burghez-germană"*, vinovată de catastrofele sociale prin care a trecut poporul german. Creatorul lui *Buddenbrooks* îl numește pe Richard Wagner *„cetățean politic"*, politicul fiind sinonim cu umanul, cu viziunea revoluționară și socialistă. *„Inima sa* — scrie Mann despre Wagner — *bătea alături de cei săraci, împotriva celor avuți."*

În *Goethe ca reprezentant al epocii burgheze*, din același volum, Thomas Mann realizează o extraordinară proiecție în timp a substanței romanului de bătrînețe al lui Goethe : *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. În acest roman social, creatorul lui *Faust* ar proclama înfrîngerea umanismului individualist. Individualul, ca fenomen tutelar, și-a mărturisit insuficiențele, umanul nu poate fi configurat decît prin *„toți oamenii"*. *„Privirea visătoare și îndrăzneață a*

bătrînului Goethe către lumea nouă, de după burghezie" generează la Thomas Mann certitudinea erei comunismului, ca etapă superioară a umanității. Societatea modernă, datorită incapacității burgheze, a *„sufletului degradat, meschin-burghez"*, evoluează *„într-un sens cu totul general și dezbărat de dogmă, către comunism"*. Lumea comunismului va fi opera spirituală a *„unei uriașe lucidități"* și va fi eliberată din *„chinurile care sfîșie sentimentul de onoare al rațiunii"*.

Într-o serie de articole și studii din epoca exilului, epocă de intensă activitate antifascistă, pentru Thomas Mann ideea unității umanului, în care politicul are un rol preponderent, revine în numeroase rînduri. Este clar că a devenit un element fundamental în viziunea despre lume a marelui scriitor. *„...Este o atitudine falsă și contrară vieții să consideri faptul politic și social ca un element secundar în raport cu lumea interioară, cu metafizica și religia. Nu mai este permis astăzi de a opune, printr-o judecată de valoare, domeniul vieții interioare individuale, domeniului vieții sociale. Metafizica nu poate fi opusă socialismului, considerîndu-l pe acesta din urmă ca o impietate, un materialism, ca o căutare a unei fericiri de termite. Nu este permis, într-o lume fără dumnezeu și lipsită de rațiune, cum este lumea noastră, să opui voinții de a crea o mai bună orînduire metafizica, religia, lumea interioară, ca singure lucruri care ar fi demne de considerație. Faptul politic și social nu este decît o parte a umanului. În om, lumea interioară și cea exterioară se unesc. Artistul, în efortul său de a integra faptul politic și social în totalitatea umană, nu trebuie să se lase tulburat de reproșul că o astfel de tentativă ar fi de ordin inferior."* *(Creștinism sau socialism.)* Sau, în altă parte, ridicîndu-se împotriva propagandei pentru apolitism, scrie: *„Un atare punct de vedere ni se pare nu numai egoist și ireal, dar pur și simplu o*

înşelătorie stupidă, care dovedeşte nu atît o ignoranţă a spiritului, cît o indiferenţă morală. Ordinea politică şi socială face parte — şi aceasta nu poate fi negat — din totalitatea umană. Politicul nu este decît un aspect al problemei umane, al datoriei umane : nimeni nu-l poate neglija fără a păcătui împotriva umanităţii, pe care încearcă să o opună, ca esenţială, politicului. Or, esenţialul, de care totul depinde, este orînduirea politică şi socială, pentru că numai sub forma sa politică problema umană se manifestă astăzi cu o ucigătoare gravitate... Poetul care eşuează în faţa problemei umanului, pusă sub forma politicului, nu este numai un trădător al cauzei spiritului, în profitul partidului interesului (a fascismului n.n.), *dar este şi un om pierdut. Pierderea sa este ineluctabilă... Aceasta este convingerea mea profundă şi exemple o pot confirma." (Spania).* Thomas Mann oferă el însuşi un astfel de exemplu atunci cînd, în *Victoria finală a democraţiei,* critică trădarea lui Knut Hamsun, devenit partizan al hitlerismului. După o exemplară critică a franchismului (mai actuală ca oricînd), Thomas Mann încheie astfel articolul său despre Spania : *„Voi fi tratat drept bolşevic, dar nu pot să nu mă declar pentru dreptate în conflictul dintre dreptate şi forţă".*

Thomas Mann a fost un sincer admirator al culturii ruse (vezi studiile sale despre Tolstoi şi Dostoievski) şi al Uniunii Sovietice. Socialismul răspundea, după el, *„unei exigenţe a conştiinţei morale... Numesc socialismul o tendinţă morală, pentru că este esenţialmente o politică interioară şi nu o politică exterioară* (adică o politică de cuceriri teritoriale n.n.). *Pasiunea sa este dreptatea, nu puterea... Îmi lipseşte posibilitatea de a înţelege ameninţarea pe care o reprezintă Rusia pentru ordinea capitalistă şi burgheză, pentru că nu sînt capitalist. Dar ceea ce înţeleg este că Rusia nu ameninţă nimic din ceea ce ne interesează cu adevărat, adică : pa-*

cea. Nu Rusia este aceea care, la două decenii de la războiul mondial, obligă Europa să smulgă păcii mijloacele unei puteri nebănuite, pentru a le consacra armamentului... Fascismul, și nu socialismul, este acela care împiedică lumea să se desfășoare în pace.“ (Victoria finală a democrației, la începutul anului 1938.)

Thomas Mann este entuziasmat, la Goethe, de utopismul său tehnic, de uriașele anticipări asupra unor realizări necesare omului (canalul Panama, legarea Dunării de Rin, canalul de Suez).

Cît de emoționat ar fi fost acest uriaș analist al decăderii lumii burgheze de *„asaltul împotriva cerului“*, pe care lumea socialistă l-a început. Din înălțimi de empireu, figura sa emaciată, sobră și spiritualizată, surîde aprobativ.

III

ESTETICA ROMANULUI

Dacă la Balzac nu ai imaginea cercetătorului febril al vieţii sociale, a omului de ştiinţă care clasează metodic fenomenele observate, a filozofului care intuieşte şi extrage sensuri inedite din cercetarea întreprinsă, atunci nu poţi înţelege întreaga grandoare a acestui gigant. Balzac nu este un instinctiv, un geniu înnăscut, o apariţie bruscă, meteorică — cum se spune — în literatură.

Geniul balzacian înseamnă o cantitate de muncă zdrobitoare. Sub greutatea acestei poveri, Balzac se va prăbuşi la numai cincizeci şi unu de ani. Pînă la elaborarea *Comediei umane,* Balzac a publicat treizeci şi două de volume cuprinzînd romane iscălite cu diferite pseudonime plus alte şapte volume de opere diverse.

Zi de zi, Balzac a învăţat (în sensul cel mai propriu al cuvîntului) să scrie, să realizeze dialoguri şi intrigi, portrete şi descrieri, să eşafodeze drame şi să desfăşoare pasiuni. Fiecărui artificiu literar sau element de tehnică, Balzac, după propria-i mărturisire, i-a închinat, drept exerciţiu util, o scriere din tinereţe. A scris romane sentimentale şi vesele, romane negre (bazate pe fantastic şi terifiant), melodrame şi aventuri în spiritul literaturii facile a timpului. Dacă după numeroasele volume ale etapei juvenile nu ar fi urmat *Comedia umană,* toată această primă uriaşă elaborare ar fi fost sortită anonimatului. Dar în

perspectiva întregii sale opere, acest început este efortul suprauman din care a răsărit geniul.

Balzac este astfel un gînditor cu o experienţă intelectuală şi artistică enormă. Creator al romanului realist modern, el este şi teoreticianul său cel mai de seamă. Prefaţa la *Comedia umană,* scrisorile către doamna Hanska, romane cum sînt *Iluzii pierdute* şi *Louis Lambert,* cu caracter autobiografic, cuprind în esenţă o estetică a romanului. Este vorba, bineînţeles, de o estetică a romanului balzacian, ca specie proeminentă a romanului realist, pentru că în materie de roman generalizarea sistemelor este aproape imposibilă.

Transmutaţia dintre poezie şi proză, dintre liric şi epic, în secolul nostru, a făcut posibilă eflorescenţa unei mari diversităţi de tehnici şi de profiluri romaneşti. Pentru romanul realist, însă, experienţa balzaciană este de o enormă însemnătate. Balzac rămîne un model extrem de viu al marii arte realiste a romanului.

Punctul de plecare al artei balzaciene a romanului îl aflăm în opera lui Walter Scott. Pentru Balzac, scriitorul englez este geniul indiscutabil al romanului istoric. Într-o scrisoare din 1838 către doamna Hanska, după o enumerare admirativă a operelor lui Scott, Balzac adaugă : *„Toate au un merit particular, dar geniul este pretutindeni".* Romanele lui Scott constituie ani de-a rîndul pentru el un model, căruia caută să-i smulgă secretele creatoare, să-i descifreze mecanismul interior. De asemenea, la un moment dat, Balzac devine conştient de una din marile deficienţe ale operei lui Walter Scott şi de posibilitatea de a o depăşi printr-o descoperire de geniu. În prefaţa la *Comedia umană,* Balzac scrie cu privire la Scott : *„Walter Scott a ridicat la valoarea filozofică a istoriei romanul, această specie literară care de-a lungul secolelor a încrustat cu numeroase diamante coroana poetică a ţărilor care cul-*

tivă literele. În roman el a introdus spiritul vechilor timpuri, a reunit la un loc drama, dialogul, portretul, peisajul, descrierea: a făcut să pătrundă în roman miraculosul și adevărul, aceste elemente ale epopeii: a făcut ca poezia să se ciocnească cu familiaritatea celor mai umile graiuri. Dar, el nu a imaginat un sistem, ci și-a găsit mai mult un stil, în focul muncii sau prin logica acestei munci, și de aceea nu s-a gîndit să lege compozițiile sale una de alta pentru a coordona astfel o istorie completă, în care fiecare capitol să fie un roman și fiecare roman o epocă. Dîndu-mi seama de acest defect de legătură, care de altfel nu-l face pe scoțian mai puțin mare, am întrezărit totodată și sistemul favorabil executării operei mele și posibilitatea de a o realiza.“

Prin urmare, ideea *Comediei umane* nu pornește din vana dorință de a concura cu *Divina comedia* a marelui Dante, ci din necesitatea de a transforma *„stilul romancierului scoțian într-un sistem coerent și amplu.“* Vom vedea îndată ce înțelege Balzac prin „sistem“ și în ce constă marea lui descoperire în domeniul creației romanului. Dar pînă atunci cred că este necesar de a lămuri în ce sens s-a exercitat în opera lui Balzac influența romancierului englez și cu ce începe marea experiență artistică proprie a creatorului *Comediei umane*. Cred că este util însă, de a reține de pe acum ideea că pentru Balzac romanul este rezultatul unui sistem de gîndire, al unei filozofii.

Walter Scott l-a impresionat enorm pe Balzac prin structura internă solidă a romanelor sale, formată dintr-o țesătură strînsă, fără lacune și fără obstacole de lectură, ceea ce-l face și astăzi pasionant și extrem de popular. Într-o pagină din romanul *Waverley*, romancierul scoțian lămurește secretul tehnicii sale, comparînd-o cu alunecarea unei pietre mari din vîrful unui munte. La început piatra se rostogolește încet și înconjoară leneș pie-

dicile care-i stau în cale. Dar cînd a atins întreaga sa forţă de impulsie şi se apropie de sfîrşitul drumului, atunci se precipită ca fulgerul, străbate brusc spaţii enorme, face salturi uriaşe înainte de a se dărui din nou nemişcării.

La Scott există întotdeauna un debut extrem de lent, de lung şi expozitiv, consumat într-un lung dialog între două personaje prin care ni se oferă firele povestirii. Este aşa-zisa fază de „pregătire", căreia Balzac îi acordă o mare însemnătate şi o va adopta sub alte aspecte. Aici, într-o astfel de pregătire, se consumă de multe ori întreaga filozofie şi sociologie a romanului, se face fişa biografică şi socială a personajelor, ceea ce permite apoi precipitarea evenimentelor. Amintesc cele aproximativ treizeci de pagini de la începutul lui *Moş Goriot,* unul din cele mai desăvîrşite romane balzaciene sub raportul construcţiei, al tehnicii. O pagină a romanului *În căutarea absolutului* teoretizează importanţa acestei „pregătiri" : *„Se află la Douai, în strada Paris, o casă a cărei fizionomie... dar înainte de a o descrie poate că trebuie să stabilim în interesul scriitorilor necesitatea acestor pregătiri didactice, împotriva cărora protestează persoanele ignorante şi vorace care doresc numai emoţii, fără să suporte principiile lor generatoare, doresc floarea fără sămînţă, copilul fără gestaţie".*

Un alt element pe care Balzac îl învaţă de la romancierul englez este importanţa care trebuie acordată personajelor secundare. În vechea accepţie a romanului, acestea erau simple umbre, necesare dezlegării impasului intrigii. La Balzac, mai mult decît la Scott, ele capătă o mare semnificaţie şi au virtuţile unor tipuri reprezentative, ilustrează o „epocă istorică", un mediu sau o mentalitate. Balzac creează societatea sa, universul său romanesc, de o enormă varietate tipologică şi în număr impresionant (aşa cum arată clar voluminosul dic-

ţionar al personajelor sale) mai ales pe baza unor asemenea figuri de al doilea plan, secundare, dar pline de sens şi dotate cu existenţă.

Pe aceste elemente de structură internă, învăţate de la Scott, Balzac suprapune propriile sale mari cuceriri artistice. Dintre acestea trebuie amintită în primul rînd strălucita invenţie a detaliului caracteristic, esenţial. Balzac îi acordă o semnificaţie estetică excepţională : *„Marca distinctivă a talentului* — scrie el într-o notă de la finele ediţiei din 1830 a *Scenelor din viaţa intimă* — *este neîndoielnic invenţia. Dar astăzi, cînd toate combinaţiile posibile par epuizate, cînd toate situaţiile au fost utilizate, cînd imposibilul a fost încercat, autorul crede în mod ferm că detaliile singure pot constitui de aci înainte meritul lucrărilor numite în mod impropriu romane.“* Principiul detaliilor ne relevă spiritul scientist al romanului, pentru că amănuntul înseamnă, la el, cercetare arheologică, reconstruirea epocilor dispărute, sau fixare pentru eternitate a prezentului. Ce înseamnă detaliul necesar ? Înseamnă tot ce înconjoară fiinţa umană şi face parte din existenţa-i cotidiană, de la stilul arhitectonic al unei case şi detaliile de stilizare ale faţadei, pînă la mobilier, tăietura hainelor, lanţul ceasului sau culoarea cravatei. Între un om şi universul inanimat care-l înconjoară sînt relaţii sentimentale. Obiectele trădează o personalitate, sau o latură a unei psihologii, sau nuanţa unei sensibilităţi. Referindu-se la Cuvier — marele naturalist — Balzac spunea că : *„un mozaic relevă o întreagă societate, după cum scheletul unui ihtiozaur subînţelege o întreagă creaţie“.*

Pornind de la obiecte şi decor, Balzac realizează caractere. Amintiţi-vă cămăruţa austeră a cămătarului şi buduarul senzual pînă la cutele rufăriei al contesei din *Gobseck.*

Prin intermediul lui Felix Davin, obscurul prefaţator al *Studiilor de moravuri,* Balzac se mîn-

dreşte de a nu fi uitat niciodată : *„în cea mai succintă ca şi în cea mai întinsă din picturile sale, nici fizionomia unui personaj, nici cutele veşmintelor sale, nici casa şi nici mobilierul căruia eroul său, mai ales, i-a comunicat gîndirea sa“.*

Comedia umană este într-adevăr un imens catalog al mobilierului, veşmintelor şi stilurilor arhitectonice la modă în perioada dintre 1820—1848.

Dar detaliul semnificativ nu este numai obiectul, ci şi omul, trăsăturile sale. Fizionomia umană n-a mai avut înainte de Balzac un portretist atît de minuţios şi de savant. Recitiţi portretul lui Gobseck, cu faţa-i lunară, cu părul de culoarea cenuşii, cu trăsăturile turnate în bronz, în locuinţa sa asemănătoare aceleia a fetelor bătrîne. Sub raportul preciziei trăsăturilor, săpate în materie compozită, rareori a fost creat ceva mai desăvîrşit.

Cu invenţia detaliului necesar şi cu arta portretului, începe să se constituie un stil balzacian, care cum am văzut are la bază o intenţionalitate precisă, o idee clară. Nimic la Balzac nu este gratuit, totul rezultă dintr-o enormă muncă şi meditaţie. Descoperirea care va da geniului său o măreţie încă neîntrecută are însă loc destul de tîrziu, în momentul în care scrie *Moş Goriot*. Într-o seară a anului 1833 el dă buzna în locuinţa surorii sale strigînd : *„Am găsit o idee miraculoasă ! Voi fi un om de geniu !“* Aflase în ce constă defectul fundamental al operei lui Scott şi cum poate fi înlăturat, pentru ca în loc de „stil“ să poată apăra „sistemul“ unificator al imensei sale societăţi imaginare. Ce trebuie făcut pentru ca în loc de tablouri izolate să apară o lume în mişcare amplă.

În 1834 el scrie entuziasmat doamnei Hanska, oferindu-i primul plan coerent a ceea ce mai tîrziu va denumi *Comedia umană : „Studiile asupra moravurilor* — îi scria el — *vor reprezenta toate efectele sociale, fără ca nici o situaţie a*

vieții, nici o fizionomie, nici un caracter de bărbat sau de femeie, nici o profesiune, nici un fel de a trăi, nici o zonă a vîrstei mature, a politicii, justiției, războiului, să fi fost uitate... Nu vor fi fapte imaginare, ci numai ceea ce se petrece pretutindeni."

„*După aceasta vor veni* Studiile filozofice, *căci după «efecte» trebuie să vie «cauzele». Voi fi zugrăvit în* Studii asupra moravurilor *sentimentele și jocul lor, viața și desfășurarea ei. În* Studii filozofice *îți voi spune pentru ce apar anume sentimente, pe ce se bazează viața: care este partea, care sînt condițiile dincolo de care nici omul, nici societatea nu există, și după ce am parcurs societatea pentru a o descrie, o voi parcurge pentru a o judeca. Astfel, în* Studii asupra moravurilor *sînt «individualitățile tipizate», în* Studii filozofice *sînt «tipurile individualizate». Astfel, pretutindeni voi fi dat viață: tipului individualizîndu-l, individului, tipizîndu-l... Pe urmă, după «efecte» și «cauzele» lor, vin* Studiile analitice... *căci după «efecte» și «cauze», trebuiesc căutate «principiile». «Moravurile» sînt spectacolul: «cauzele» sînt culisele și «mașinile». «Principiile» sînt «autorul», dar pe măsură ce opera cîștigă în spirală înălțimile gîndirii, ea se strînge și se condensează... Astfel, omul, societatea, umanitatea vor fi descrise, judecate, analizate, fără repetări, într-o operă care va fi un fel de* O mie și una de nopți *ale Occidentului.*"

Planul este amețitor. Nici o minte omenească, pînă la Balzac, nu concepuse ceva asemănător. Este aici o întreagă dialectică a gîndirii și viziunii sociale, care nu poate fi realizată decît pe baza unei „dialectici a creației". Ceea ce îi permite să elaboreze un astfel de plan, cu aparență fantastică, este descoperirea sistemului „reapariției personajelor", care va da universului său uman dimensiuni și reliefuri noi. În ce constă descoperirea ?

O dată romanul terminat, eroii nu-şi vor fi încheiat misiunea. Ei vor trece, cu alte vîrste, cu alte aptitudini şi sentimente, în continuarea firului evolutiv al vieţii, în alte opere. În felul acesta vor căpăta cu timpul un trecut, un prezent şi o proiecţie în viitor, rezultată din coordonatele cîştigate, care va oferi ceea ce nu avusese pînă atunci nici un erou romanesc: „a treia dimensiune". Balzac descoperă „omul în relief". Efectul tehnicii sale este de „perspectivă". Imaginea fiecărui erou este rezultatul suprapunerii unei serii de portrete, prinse în diferite epoci şi în diferite împrejurări, într-o continuă mişcare. Personajul respectiv nu mai poate fi gîndit în izolare. Imaginea lui definitivă este rezultanta completă a unei mişcări. El nu mai este văzut pe o suprafaţă plană, ci în adîncime. Întreaga operă, atît de diferită în investigaţiile ei sociale şi umane, este unificată prin legăturile complexe care se stabilesc de la o carte la alta. Totul trăieşte în virtutea unei mişcări neîncetate.

Comedia umană este astfel rezultatul unei viziuni estetice unice în felul ei, care a generat nu numai romanul modern dar şi teoretic — bineînţeles — o nouă artă, ce va căpăta fiinţă abia după moartea descoperitorului ei. Această artă este cinematografia.

ARTA RELIEFULUI

După aproape jumătate de secol de la apariţia celebrei prefeţe la *Comedia umană*, Engels — admirabil cunoscător al operei lui Balzac — formulează în cunoscuta scrisoare către d-na Harkness principiul fundamental al creaţiei realiste: *„Realism înseamnă, după părerea mea, în afară de fidelitatea detaliilor, redarea fidelă a caracterelor tipice şi a împrejurărilor tipice"*. Formularea este făcută în spirit balzacian, implicit insistenţa asupra detaliului care, după cum se ştie, este una din marile categorii estetice balzaciene. În precuvîntarea la *Comedia umană*, Balzac precizează, printre altele: *„Nu numai oamenii, dar şi evenimentele principale ale vieţii pot fi formulate prin tipuri. Există situaţii asemănătoare în toate existenţele, faze tipice, şi aici este una din exactitudinile pe care le-am căutat cel mai mult."* Am amintit acest fapt nu numai pentru că el este de cele mai multe ori ignorat, dar mai ales pentru a sublinia calitatea de mină inepuizabilă pentru exegeza realismului, a operei lui Balzac. Engels ne-a oferit legea creaţiei realiste, avînd o valoare perfect obiectivă. Dar realismul, ca fenomen artistic, este cu mult mai bogat decît legea. Exegezele din ultimii ani au căutat, în general, să valideze legea şi să-i argumenteze superioritatea asupra procedeelor formaliste. Nu poate fi negată utilitatea unei astfel de laturi a discuţiei, deşi autoritatea incontestabilă a legii cred că reiese cu

mult mai bine prin punerea în valoare a subtilității fenomenului.

Adepții formalismului acuză realismul de sărăcie, îngustime, platitudine. Oricînd poate fi făcută demonstrația inversă, dacă abordăm problematica realismului pe calea extrem de complexă a fenomenului. Balzac ne oferă în opera sa un număr impresionant de argumente în sprijinul ideii că realism înseamnă extremă finețe și profunzime în reflectarea vieții. Voi aminti cîteva din aceste argumente care sînt caracteristice gîndirii și sensibilității balzaciene, punînd în lumină, în același timp, uriașa complexitate a realismului, ca fenomen al artei.

Tipicitatea, ca lege fundamentală a realismului, nu este nici sinteză și nici reducere la schemă utilă (media statistică). Ar putea fi definită mai curînd (folosind accepția leninistă a noțiunii de lege) : *„una dintre treptele cunoașterii de către om a unității și legăturii, a interdependenței și totalității procesului universal“* [1].

Balzac este chinuit de ideea existenței unui mecanism interior al artelor (cum spune el), care ar trebui aflat. [2] Dar „mecanismul“ presupune unitate de mișcare a ceea ce este extrem de diferit. Influențat de Cuvier și de Geofroy Saint Hilaire, Balzac reflectează cu intensitate la termenul de unitate în mijlocul infinitei complexități a procesului artistic. Extrem de importantă pentru arhitectura vastei sale opere este problema unității de

[1] V. I. Lenin : *Caiete filozofice*, Editura de stat pentru literatură politică, 1956, p. 119.

[2] Scrisoare către Zulma Carraud din 1834 : *„...în domeniul artelor există un mecanism care trebuie de descoperit. În literatură, pictură, muzică, sculptură trebuie zeci de ani de cercetări înainte de a înțelege sinteza artei în același timp cu analiza ei materială. Nu ești mare pictor numai pentru că ai călătorit prin multe țări, ai văzut oameni etc. ; poți să pictezi un arbore și să realizezi o uriașă capodoperă.“* (*Oeuvres complètes* de H. Balzac, t. XX, p. 200, Ed. Houssieux.)

compoziție despre care vorbește în precuvîntare, socotind-o *„inovație științifică"*. Urmînd traiectoria ideii, Balzac merge mai în adînc și ajunge la constatări de o extremă importanță, în cadrul romanelor filozofice. Pentru meșterul Frenhofer, din *Capodopera necunoscută*, unitatea *„simulează una din condițiile vieții"*, iar în *Massimilla Doni*, plin de admirație față de incantația rossiniană, Balzac va exclama : *„Iată semnul marelui maestru : unitatea ! Este în același timp unic și variat. O singură frază și ai mii de aspecte ale durerii, suferințele unei națiuni întregi ; un singur acord și ai toate accidentele naturii care se trezește, toate expresiile bucuriei unui popor..."*

În reflecțiunile din *Louis Lambert*, Balzac ajunge la ideea că unicul nu este legătura necesară dintre lucruri și fenomene. Unitatea figurează vasta mișcare a interdependențelor, a „corespondențelor", cum le numește Balzac în *Seraphita*, sub influența lui Swedenborg. Pe romancier îl pasionează căutarea *„corespondențelor... dintre lucrurile vizibile și ponderabile ale lumii terestre și lucrurile invizibile și imponderabile ale lumii spirituale..."*. Conștient de marile dificultăți ale universului de idei în care a pătruns, Balzac va nota în *Seraphita : „Există nenumărate arcane în sensul intern al corespondențelor"*, dar în același timp va preciza că în cosmos *„totul este corespunzător și purtător de semnificație"*. Aici aflăm un punct comun între Balzac și Baudelaire (nu este singurul). Și pentru creatorul *Comediei umane*, *„parfumurile, culorile și sunetele își răspund"*, dar într-un sens mai concret și mai larg din punct de vedere filozofic decît pentru autorul *Florilor răului*.

În domeniul artei, factorul unificator, prin subtile corespondențe, este văzul. Nu pot fi neglijate următoarele reflecții din *Louis Lambert : „Voința se exercită prin organe numite în mod vulgar cele*

cinci simțuri, care în fond nu sînt decît unul singur, facultatea de a vedea. Pipăitul ca și gustul, auzul și mirosul nu sînt decît văzul adaptat transformărilor substanței... Toate lucrurile care cad în domeniul simțului unic, facultatea de a vedea, se reduc la cîteva corpuri elementare ale căror principii sînt în aer, în lumină sau în principiile aerului și ale luminii. Sunetul este o modificare a aerului, toate culorile sînt modificări ale luminii, orice parfum este o combinație de aer și de lumină... sunetul, culoarea, parfumul și forma au o aceeași origină..."

Pentru Balzac vizualitatea este elementul unificator în artă, factorul prin care se manifestă interdependențele din univers. Esența artei, pentru Balzac, este de natură plastică. Să faci viabile aspectele vieții, prin reprezentări concrete în spațiu, iată după Balzac unul din marile idealuri ale artei. Atunci cînd vede diorama, străbunul cinematografului de astăzi, are sentimentul că asistă la cea mai tulburătoare descoperire a timpului, tocmai prin faptul că prin văz, aspectele realității îi sînt apropiate, și scrie entuziasmat surorii sale Laura Surville (1822) : „*Am văzut diorama... Daguerre și Bouton au uimit întregul Paris : mii de probleme sînt rezolvate din momentul în care, în fața unei pînze întinse, ai sentimentul că te afli într-o biserică, la cîțiva pași de fiecare lucru. Iată una din minunile secolului, o cucerire a omului la care nu mă așteptam de loc.*"

Dificultatea prozei (ca și a artei în general) este de a oferi sentimentul vieții prin imagini concrete. Vizualitatea controlează în acest caz perfecțiunea artei și o validează. Un tip romanesc este desăvîrșit realizat numai atunci cînd, terminînd lectura și închizînd paginile cărții, personajul trăiește în spațiu și în timp, îl vezi și te însoțește în existența cotidiană. Cititorul inteligent și pasionat se mișcă nu numai într-un univers real, dar

și într-unul imaginar, al artei, plin de figuri cu neputință de uitat. Literatura concurează starea civilă, numai în acest sens superior, al genezei unei umanități reale, covîrșitoare prin vitalitate infinită.

Suprema cucerire a artei este pentru Balzac relieful. „*Am găsit mijlocul* — spune meșterul Frenhofer — *de a realiza pe o pînză plată relieful și rotunjimea naturii...*“ Iar despre Frenhofer, pictorul Porbus spune că „*Mabuse i-a lăsat moștenire secretul reliefului, puterea de a da figurilor această viață extraordinară... deznădejdea noastră eternă, dar a cărei putere de realizare el o poseda atît de bine...*“.

Reprezentarea spațială, relieful, este în stare să asigure exprimarea unității și a legăturii multiplelor procese ale vieții. Ideea de relief în proză, de proiecție spațială cu ajutorul cuvîntului, îl obsedează pe Balzac și oricînd găsește acest efect esențial artei desăvîrșite nu-și precupețește laudele. În acest sens, Stendhal îl entuziasmează. Cu cîtă bucurie reală, a geniului autentic, Balzac recunoaște superioritatea lui Stendhal (în *La chartreuse de Parme)* într-o scrisoare adresată acestuia, în 1839 : „*Eu nu fac decît o frescă și d-voastră ați realizat statui italiene*“. Cuvîntul trebuie să devină elementul material al unei construcții în spațiu. Dacă nu cucerești secretul reliefului, nu ești constructor în arta atît de dificilă a prozei. În momentul în care enormul edificiu al *Comediei* sale este înălțat, Balzac va scrie Zulmei Carraud (1845) : „...Comedia umană *este mai vastă, literar vorbind, decît catedrala din Bourges, din punct de vedere arhitectural*“. Și opera sa, Balzac și-o reprezintă spațial.

Capodopera necunoscută este una din cele mai dramatice și zguduitoare parabole ale literaturii universale, esențială pentru înțelegerea subtilității procedeelor și procesului intim al artei realiste. Prin meșterul Frenhofer îl auzim pe Balzac : „*Pen-*

tru a fi un mare poet nu este de ajuns să cunoşti în mod perfect sintaxa şi să nu faci greşeli de limbă! Priveşte, Porbus, sfînta ta! La prima vedere ea pare admirabilă; dar cînd te uiţi mai atent observi că este lipită de pînză şi că nu-i poţi face înconjurul trupului. Este o siluetă care nu are decît o singură faţă, este o aparenţă decupată, o imagine care nu se poate nici întoarce şi nici să-şi schimbe poziţia. Nu simt aer între acest braţ şi cîmpul tabloului; lipsesc atît spaţiul cît şi profunzimea... Nu pot crede că acest frumos trup ar putea fi însufleţit de calda răsuflare a vieţii."

Drama lui Balthazar Claes din *Căutarea absolutului* este că vrea să se substituie naturii, prin copiere, prin imitaţie. „*Fabric metale, fabric diamante, sînt în stare să repet natura*", exclamă el, în culmea delirului său. Claes se prăbuşeşte, fiind învins de către natură, ale cărei secrete nu le-a putut surprinde. În artă trebuie să fii egalul naturii, să fii creator prin exprimarea directă a vieţii. Să creezi viaţă şi mişcare.

„*Misiunea artei* — îi spune Frenhofer lui Porbus — *nu este de a copia natura, ci de a o exprima. Tu nu eşti un copist netrebnic, ci un poet!... Dacă ar fi altfel, un sculptor ar ajunge repede la capătul muncii sale, executînd mulajul unei femei. Ei bine, încearcă să mulezi mîna iubitei tale şi apoi pune-o în faţa ta: vei privi un înfiorător cadavru fără nici o asemănare* (cu fiinţa vie, n.n.) *şi vei fi silit să cauţi dalta omului care, fără a executa o copie fidelă, îţi va dărui mişcarea şi viaţa. Noi trebuie să cuprindem spiritul, sufletul, fizionomia lucrurilor şi fiinţelor. Efectele! Efectele! dar ele sînt numai accidentele vieţii şi nu viaţa însăşi. O mînă, pentru că am luat acest exemplu, o mînă nu ţine numai de trup, ea exprimă şi continuă o gîndire, pe care trebuie s-o surprinzi şi s-o redai. Nici pictorul, nici poetul, nici sculptorul nu trebuie să separe efectul de cauză, care sînt în mod*

invincibil unul în celălalt. Adevărata luptă aici se dă!"

Arta superioară constă într-o perfectă corespondenţă şi unitate între tipicitatea, caracterul viu al personajelor şi tipicitatea împrejurărilor, a cadrului în care eroii se mişcă : *„Viaţa există* — spune Frenhofer, privind tabloul lui Porbus — *dar mai lipseşte un pic de adevăr în fundul pînzei. Omul este într-adevăr viu, el se ridică şi va veni către noi. Dar aerul, cerul, vîntul pe care le respirăm, vedem şi simţim nu există..."*

Ideea de relief, de calitate vizuală, de proiecţie în timp şi spaţiu este legată la Balzac pînă şi de cuvînt, această pură abstracţiune generatoare de concret. Cuvintele au un relief istoric pe care văzul îl poate surprinde, cel puţin în acest sens se exprimă Louis Lambert : *„Cele mai multe cuvinte nu sînt oare colorate de către ideea pe care o reprezintă în mod exterior ? Cărui geniu sînt ele datorate ? Dacă trebuieşte o inteligenţă uriaşă pentru a crea un cuvînt, ce vîrstă are atunci limbajul omului ? Strîngerea la un loc a literelor, formele lor, reprezentarea pe care o dau unui cuvînt desenează în mod exact, după caracterul fiecărui popor, fiinţe necunoscute a căror amintire există în noi. Cine ne va explica, în lumina filozofiei, trecerea de la senzaţie la gîndire, de la gîndire la cuvînt, de la cuvînt la expresia lui hieroglifică, de la hieroglife la alfabet, de la alfabet la elocinţa scrisă, a cărei frumuseţe rezidă într-o suită de imagini clasate de către retori şi care sînt ca un fel de hieroglife ale gîndirii ?... Nu există oare în cuvîntul ADEVĂRAT un fel de rectitudine fantastică ? nu se află oare în sunetul său scurt o vagă imagine a castei nudităţi, a simplităţii adevărului prezent în orice lucru ? Această silabă respiră nu ştiu ce prospeţime."*

Gîndirea este şi ea supusă acestui proces de reprezentare vizuală a lumii spirituale : *„A gîndi înseamnă a vedea... Poezia, ca şi orice operă de*

artă, rezultă dintr-o rapidă viziune a lucrurilor" (Louis Lambert.). Şi, în fine, ideile apar ca întrupare a unui splendid efort vegetal. Nu mă pot opri de a cita admirabilul elogiu adus ideilor în *Louis Lambert: „Ideile alcătuiesc în noi un sistem complet, asemănător unuia din regnurile naturii, un fel de eflorescenţă a cărei iconografie va fi trasată de către un om de geniu, care va trece poate drept nebun. Da, totul în noi şi în afară de noi atestă viaţa acestor creaţii fermecătoare pe care nu le pot compara decît cu florile, supunîndu-mă nu ştiu cărei revelaţii a naturii!"*

Faptul că Balzac este prin excelenţă un vizual (mai mult decît un imaginativ) şi că esenţa artei sale este de natură plastică, ne este mărturisit şi de Laura Surville, sora sa, care-şi aminteşte de autocaracterizarea preferată a romancierului: *„Eu nu inventez natura umană, nu fac decît să o observ în trecut şi în prezent şi încerc de a o picta aşa cum este".*

În arta reliefului nu intră însă numai observaţia simplă. Exerciţiul vizual practicat cu intensitate, duce la formarea unei vizualităţi interne, *„un al doilea văz"*, cum o numeşte Balzac, singura în stare să faciliteze transferul spiritual al creatorului în oamenii, lucrurile şi evenimentele pe care aspiră să le recreeze. Vizualitatea internă şi transferul constituie rezultatul ultim al observaţiei pasionate şi sînt singure în stare să dăruiască autenticitate artei, să-i confere viaţă şi mişcare. Artistul trebuie să fie un vizionar. Vizionarul, pentru Balzac, nu este un ins claustrat în ficţiuni, ci un om capabil de a trăi cu maximă intensitate în fiecare existenţă umană a timpului său. Cît de admirabilă este pagina din *Facino Cane* în care artistul, relatînd urmărirea prin străzile mizere ale periferiei pariziene a unei perechi, muncitori istoviţi de muncă şi de lipsuri, mărturiseşte participarea febrilă la suferinţele oprimaţilor, trans-

ferul propriului său eu în fiecare inimă care suferă: *„Auzindu-i pe acești oameni, puteam să mă identific cu viața lor, îmi simțeam pe umeri zdrențele lor, mergeam cu picioarele în ghetele lor găurite, dorințele, nevoile lor, totul trecea în sufletul meu, sau sufletul meu trecea în al lor. Era visul unui om treaz. Mă înfierbîntam cu ei împotriva șefilor de atelier care îi tiranizau, sau împotriva ticăloaselor practici prin care erau lăsați fără plată. Să-mi părăsesc obiceiurile, să devin un altul prin beția facultăților morale și să practic acest joc după voință constituia pentru mine o adevărată petrecere. Cărui fapt îi datoresc acest dar? Este a doua vedere? este una din acele calități care prin abuz duc la nebunie? Nu am căutat niciodată cauzele acestei puteri; o am și mă servesc de ea, iată totul.“*

Rîndurile de pînă aci nu sînt decît spicuiri dintr-un enorm material de observații pătrunzătoare și sugestii de o extremă originalitate, ale unuia din cei mai subtili exegeți ai realismului. Dincolo de legi cu totul necesare, dar care prin însăși natura lor simplifică, fenomenul este complex, straniu de multe ori și tulburător.

IMAGINEA PREZENTULUI

Cerința unei literaturi axată pe actualitate, ca o necesitate acută a epocii noastre, nu este nouă și nu trebuie văzută ca un dat exclusiv al esteticii marxiste. Spiritele progresiste au înțeles dintotdeauna însemnătatea temporalului pentru opera de artă și adeziunea lor a fost necondiționat oferită prezentului istoric. Un mare artist al actualității epocii sale și care a extras din prezentul său istoric filonul de aur al artei este Balzac. Dacă faci abstracție de pasiunea autorului *Comediei umane* pentru prezent și pentru social, Balzac devine o ficțiune. Pentru el, viața este croită din stofa temporalității [1]. Ca expresie autentică a vieții, personajul literar trebuie să fie materializarea timpului istoric, dar nu nedeterminat, ci văzut sub specia prezentului. În celebra prefață din 1842 la *Comedia umană*, el își mărturisește admirația pentru acele *„personaje a căror existență devine mai lungă, mai autentică decît aceea a generațiilor din mijlocul cărora au apărut"* și se referă la figuri uriașe ale literaturii ca : Daphnis și Chloe, Roland, Panurge, Don Quijotte, Manon Lescaut, Robinson Crusoe, Werther, Adolphe, Ivanhoe, Manfred etc., etc. Fiorul artei este dăruit în acest caz de retrospecția timpului. Panurge sau Manfred ne ajută să reconstituim epoci dispărute. Desprinși de clipa

[1] *„...le temps est la grande étoffe dont la vie est faite, dit-on..."* (scrisoare către d-na Hanska din 1835), *Oeuvres complètes*, ed. Houssiaux, vol. XX, p. 221.

fugară, navigăm dintr-o dată în imensitatea timpului. Balzac, covîrşit de sentimentul unei astfel de posibilităţi, îl numeşte pe Cuvier : *„cel mai mare poet al secolului nostru"*. Omul de ştiinţă a lucrat cu tainica magie a poeziei, atunci cînd : *„a reconstituit lumi întregi din cîteva oase străvechi, a reclădit... cetăţi din cîţiva dinţi... a regăsit hoarde de giganţi în piciorul unui mamut" (Pielea de sagri).* Dar *„abisul nemărginit al trecutului"* poate fi fermecător numai atunci cînd este filtrat prin clipa prezentă. Desprinderea de prezent are pentru Balzac semnificaţia unei catastrofe : *„Smulşi din prezent, rămînem ca morţi, pînă cînd valetul intră să ne spună : «Doamna contesă a răspuns că aşteaptă pe domnul»."* Ironia finală nu face decît să sublinieze mai pregnant ideea fundamentală. În această privinţă Balzac este categoric. Un personaj literar nu are viabilitate decît atunci cînd este *„o mare imagine a prezentului"*. Ideea merită să fie reţinută pentru justeţea ei axiomatică. Parafrazînd dedicaţia lui Rousseau la *Nouvelle Héloïse*, Balzac va scrie în dedicaţia *Ţăranilor* săi : *„Studiez mersul epocii mele şi public această lucrare"*.

Prin urmare studierea operei lui Balzac pentru rezolvarea problemei atît de acute a reflectării în literatură a timpului prezent mi se pare capitală. Nu trebuie să urmărim în Balzac un model exclusiv şi nu trebuie să ne reîntoarcem la Balzac, dar cred că este absolut necesar să ne amintim cîteva propoziţii inteligente ale acestui mare creator realist şi subtil analist al complexei problematici literare.

Izvorul creaţiei balzaciene este timpul şi omul şi, aş adăuga, refuzul categoric al abstracţiei, al absolutizării. Este în opera lui Balzac şi în consideraţiile lui asupra artei o enormă doză de gîndire dialectică. Absolutul este o himeră, sfîrşitul mişcării neîncetate, dăunătoare artei şi cercetării ştiinţifice. Balthazar Claes, Gambara, meşterul

Frenhofer sau Louis Lambert se distrug în căutarea absolutului şi distrug în acelaşi timp enormele lor posibilităţi creatoare. Creaţia înseamnă surprinderea dezvoltării a ceea ce nu este finit, a ceea ce poate progresa. De aceea la Balzac timpul este istorie, iar omul este societate. În ciuda afirmaţiilor contrarii, putem susţine ideea că opera lui Balzac, în ceea ce are dominant ca valoare, este pătrunsă de optimism filozofic. *„Cred în progresul omului asupra lui însuşi* — scrie el în prefaţa la *Comedia umană. Aceia care vor să vadă la mine intenţia de a considera omul ca o creaţiune finită se înşală amarnic.“* Numai insul absolut este o creatură finită, fără geneză, şi fără moarte, în felul îngerilor sau al demonilor (vezi *Serafita).* În raport cu societatea, omul devine o făptură perfectibilă. *„Omul nu este nici bun, nici rău* — scrie Balzac în aceeaşi atît de importantă prefaţă — *el se naşte cu instincte şi cu aptitudini; societatea, departe de a-l deprava, cum a pretins Rousseau, îl perfecţionează, îl face mai bun; dar interesul îi dezvoltă şi pornirile rele“.*

Este cunoscut respectul enorm pe care Balzac îl avea pentru natură, în general, pe care o considera superioară artei. Natura socială îi măreşte în mod considerabil acest respect pentru că este *„o natură în natură“ (Modeste Mignon).* Societatea diversifică exemplarul uman pînă la a-l face de nerecunoscut, de la o ipostază la alta. Pe Balzac îl pasionează infinitele posibilităţi de transformare a omului social. *„Societatea nu face ea oare din om, după mediile în care se desfăşoară activitatea acestuia, tot atîţia oameni diferiţi cîte varietăţi există în zoologie ? Diferenţele între un soldat, un muncitor, un administrator, un avocat, un trîndav, un savant, un om de stat, un negustor, un marinar, un poet, un sărac, un preot sînt, deşi cu mult mai greu de surprins, tot atît de considerabile ca şi acelea care stabilesc distincţia dintre lup, leu, măgar, cerb, rechin, focă,*

oaie. Au existat deci şi vor exista întotdeauna specii sociale, după cum există specii zoologice. Dacă Buffon a făcut o operă magnifică încercînd să reprezinte într-o carte ansamblul zoologiei, nu ar trebui făcută o asemenea operă şi pentru societate ?" (Prefaţa la *Comedia umană.)*

Comedia umană nu porneşte de la Dante, ci de la Buffon. Ea este o „istorie naturală" a societăţii lui Balzac, a epocii sale, bazată pe „studii" : de moravuri, politice, militare, filozofice etc., etc.

Balzac este îngrozit de ideea că epoca sa, dacă nu va fi surprinsă în imagini literare viabile, va trăi numai în acele *„seci şi respingătoare nomenclaturi de fapte numite istorii"*. Din această cauză, practic, epoci îndepărtate, ca aceea a Egiptului, Persiei, Greciei sau Romei antice, au rămas definitiv pierdute. Oricît le-am recrea astăzi literar şi oricît de fidelă ar fi reconstituirea istorică, operaţia rămîne artificială, pentru că din asemenea opere de ficţiune lipseşte suflul actualităţii, al prezentului autentic al epocii respective.

Dilema hamletiană se exprimă astfel la Balzac : *„cum să faci interesantă drama cu trei sau patru mii de persoane pe care o prezintă societatea ?"* În parte, soluţia o află la Walter Scott care reconstituie însă trecutul. Tehnica lui Scott impregnată cu suflul prezentului dă naştere „sistemului balzacian".

Ce anume trebuie pentru ca prezentul să trăiască în mod intens în opera de artă, să rămînă ca prezent în cel mai îndepărtat viitor al timpului, să fie înzestrat cu viabilitate, cu nemurire ? Pentru aceasta nu ajunge pictura fidelă a tipologiei umane, nici relatarea dramelor vieţii intime, reconstituirea arheologică a mobilierului social, nomenclatura profesiunilor sau înregistrarea binelui şi răului. Toate acestea sînt absolut necesare, dar nu oferă încă grandoarea artei adevărate.

Perfecțiunea artei presupune o idee certă: *„surprinderea sensului ascuns în această imensă adunătură de figuri, pasiuni, evenimente"*. Trebuie deci o idee concluzivă într-un fel (nu o concluzie, în sens literal) care să fie „rațiunea mișcării" întregii societăți.

Arta este prin urmare existență intensă, în imagini, a unor idei fundamentale, a unor sensuri ale vieții sociale. Ideea oferă artei capacitatea transfigurării realității, arta fiind interpretare și nu copie a naturii. Romancierul nu este un istoric care studiază fenomene și extrage legi. Pornind de la prezent, el este un creator de viitor. *„Istoria nu are drept lege, ca romanul, de a tinde către frumosul ideal. Istoria este sau ar trebui să fie ceea ce a fost, în timp ce romanul trebuie să fie lumea mai bună."*

Și cititorul nu trebuie să fie surprins dacă într-o astfel de formulare află preocupări esențiale și pentru literatura timpului nostru. De aceea Balzac trebuie studiat.

MELODIA IDEILOR

Poezia este, în mod real, dotată cu atribute cum ar fi : muzicalitate, melodicitate, armonie muzicală etc., etc. ? Utilizăm adeseori asemenea atribute în legătură cu fenomenul poetic şi în măsura în care semnificaţia lor este pur metaforică, folosirea şi mai departe nu prezintă nici un pericol. Cu o singură condiţie, însă. Şi anume, cu precizarea în conştiinţă a faptului că între muzică şi între poezie nu există, din punct de vedere ştiinţific, nici o apropiere.

Corelaţia muzică-poezie constituie un domeniu al ideilor în care de foarte mult timp se dă o interesantă dispută între spiritul ştiinţific raţionalist şi misticism, între materialism şi idealism.

În această dispută Hegel a introdus, cu o intuiţie excepţională, clarificări validate ulterior de cercetarea modernă fonometrică şi fonologică.

În *Estetica* (capitolul artelor romantice : muzica, şi în ultima parte a tratatului închinată operei de artă poetice), Hegel nu pronunţă cuvîntul muzicalitate în legătură cu fenomenul literar. În acest domeniu operează sonoritatea cuvîntului, căruia Hegel nu-i acordă valoare muzicală. El vorbeşte chiar de un „cadru sonor" al concepţiilor şi frumuseţii sensibile.

Hegel stabileşte o distincţie netă între sunetul ca element al muzicii şi sunetul cuvîntului : *„În muzică* — spune el — *sunetul este un lucru evanescent, fără consistenţă, de aceea are nevoie de fixi-*

tatea pe care i-o conferă măsura ; dar limbajul nu are nevoie de acest sprijin, mai întîi pentru că-l află în însăși reprezentare și pe urmă pentru că, departe de a se epuiza în întregime în sonoritatea evanescentă, el rămîne legat de reprezentarea internă, ca de principalul său element artistic... Acest fapt explică exigența acelora care declară că poezia comportă durate, dar nu măsuri, că în poezie rolul preponderent îl joacă sensul, semnificația cuvintelor."

Vom vedea de îndată că fonetica experimentală confirmă întru totul acest punct de vedere.

În contradicție cu Hegel, care caută să evidențieze specificitatea diferitelor domenii ale artei, Schopenhauer în *Lumea ca voință și reprezentare* vede în muzică arta prin excelență, treapta suverană a întregului domeniu al artelor. Artele în general recurg la idei, ca un mijloc de obiectivare a „voinței", muzica este singura care nu obiectivează idei, ci voința însăși, eliberîndu-i astfel cel mai mult pe oameni de sub tirania ei. Muzica atinge în cel mai înalt grad tărîmul esențelor : „*Ea exprimă ceea ce este metafizic în lumea fizică, lucrul în sine al fiecărui fenomen*".

Filiația schopenhauerianã o regăsim la Verlaine, în aforismul care a făcut carieră : „*De la musique avant toute chose*" [1], sau la Valéry, atunci cînd afirmă în *Variété* că rostul poeților moderni este de a relua avuția lor din domeniul tutelar al muzicii („*reprendre à la Musique leur bien*").

Cel mai schopenhauerian prin intenție este însă Mallarmé. El se supune influenței ideilor autorului *Lumii ca voință și reprezentare*, prin admirația sa față de Richard Wagner (care în apologul închinat lui Beethoven utilizează înțelegerea schopenhauerianã a muzicii). În *Divagations* este o întreagă teorie a existenței poeziei numai prin

[1] „*Muzica înainte de toate*".

muzică, teorie care merge pînă la resorbția, dispariția elementului poetic în acordul muzical.

Pentru Mallarmé răscrucea poeziei moderne este realizată prin Wagner care alătură versul muzicii („...*La Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie*“ [1]). Autorul *Herodiadei* vedea în muzică „*le dernier et plenier culte humain*“ („*ultimul și cel mai deplin cult uman*“) și aspirația sa este de a se găsi față în față cu „...*l'Indicible où le Pur, la poèsie sans les mots !*“ („...*Indicibilul sau Puritatea, poezia fără cuvinte*“).

Poezia pură nu poate fi concepută fără elementul muzică, într-un raport dominant față de cuvînt, sau de identitate. Atunci cînd abatele Brèmond spune că : „*poetul nu este decît un muzician între atîția alții. Poezie, muzică, sînt de fapt același lucru*“, el sintetizează o întreagă succesiune ideologică. Și rolul muzicalității în noțiunea de poezie pură devine mai limpede atunci cînd același autor adaugă : „...*ceea ce face poetic un vers nu este sensul pe care îl exprimă*“ sau, în altă parte a lucrării sale *Poezia pură* : „*A reduce poezia la nivelul cunoașterii raționale... înseamnă să mergi împotriva naturii, să vrei un cerc pătrat*“.

În sfera poeziei pure, elementul muzical introduce o atmosferă mistică. Pornind de la Walter Pater care spune că : „*toate artele aspiră să atingă muzica*“, abatele Brèmond glosează și adaugă : „*Nu, ele aspiră toate, și fiecare prin magicile intermediare care le sînt proprii... să atingă rugăciunea*“.

Înscriindu-se anticipativ împotriva teoreticienilor moderni ai poeziei pure, gigantul poeziei franceze (cu toate culmile și scăderile lui), care a fost Victor Hugo, proclama o înțelegere raționalistă a fenomenului poetic : „*Un vers poate avea o formă perfectă, dar aceasta nu este totul ; pentru a avea parfum, culoare și gust* (poezia) *trebuie să cu-*

[1] „*Muzica regăsește versul pentru a alcătui, de la Wagner încoace, poezia*“.

prindă o idee, o imagine, un sentiment". La noi, Eminescu, la rîndul său, proclamă primordialitatea semnificației a ideii poetice.

Cercetările experimentale moderne validează în mod complet concepția după care izvorul poeziei este în idee, în semnificație. În primul rînd trebuie citate lucrările strălucite ale școlii abatelui Rousselot (1846—1924), directorul Laboratorului de fonetică experimentală de la Collège de France. Un discipol al acestuia, Georges Lote, a întreprins ample studii asupra alexandrinului, versul plin de grandoare al poeziei franceze. În *L'alexandrin d'après la phonétique experimentale* (1913), Lote validează în primul rînd cercetări mai vechi (cum sînt acelea ale lui Jules Combarieu expuse în lucrarea *Les rapports de la musique et de la poésie, considérés au point de vue de l'expression*", Alcan, 1894), care separă în mod categoric sfera poeziei de aceea a muzicii.

Între silabă și între nota muzicală nu poate fi stabilită nici o comparație. Nota muzicală se definește printr-o înălțime, adică o valoare constantă în vibrații simple. Silaba e formată dintr-o modulație continuă de vibrații, al căror număr nu coincide aproape niciodată cu numărul vibrațiilor fixe pe care le comportă notele gamei muzicale. Între silabele acute și grave nu există intervale constante, stabile, cum sînt în muzică tonurile și semitonurile. Lucrările lui Lote au pus în evidență faptul extrem de important că nu poate fi vorba de o textură sau un desen muzical fix prestabilit, chiar în formele poetice fixe. Desenul muzical este datorat în întregime semnificației textului. În monumentala sa lucrare asupra alexandrinului — bazată pe un număr mare de înregistrări fonografice — el ajunge la constatări de acest fel : „*Putem să reținem* — scrie el — *rolul pe care-l joacă sensul în determinarea ritmului... Ritmul muzical al alexandrinului este deci, dacă putem să spunem*

astfel, un ritm al inteligenței; el nu este și nu poate fi, în dispozițiile sale principale, un desen fix și preexistent textului..." Ceea ce determină muzica alexandrinului este, prin urmare, sensul, semnificația textului poetic.

Un alt discipol al abatelui Rousselot, poetul și cercetătorul științific în domeniul foneticii André Spire (v. *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, ed. José Corti, 1949 și *Poésie : musique où danse buccale ?* în *Poésie et langage*, ed. de la Maison du Poéte 1954) ajunge la concluzii similare. „*Este legitim oare de a defini valorile sonore ale limbajului articulat, prin care se exprimă poezia, cu aceleași caracterizări pe care le oferim celuilalt limbaj al sonorităților, muzica ? Amatorii de poezie nu fac oare abuz de cuvinte ca muzică, sau muzical, în judecățile lor asupra operelor poetice ?*" André Spire ajunge și el, în urma a numeroase cercetări experimentale, la următoarea concluzie : „*Sensul este acela care generează ritmul... Dacă nu există Sens, nu există Ritm și de asemenea nu există Expresie, pentru că Expresia, în poezie, întărește, amplifică valoarea semnificației cuvintelor prin valorile mimice, gestuale, auditive, articulatorii ale sonorităților fonetice... Cea mai frumoasă revelație a științelor moderne ale limbajului o avem în faptul că... poezia nu este în primul rînd un mod de a cînta, ci un mod special de a gîndi. Orice gîndire cu adevărat poetică începe la un moment dat să cînte de la sine, numai dacă poetul nu este atît de nepriceput încît să o împiedice de a cînta.*"

Punerea în valoare de către cercetarea științifică a ceea ce am putea numi metaforic (dar cu o bază de adevăr științific) melodia ideilor, dă noi dimensiuni corelației dintre conținut și expresie artistică, validînd importanța pe care gîndirea materialistă o conferă în ultimă instanță semnificației, sensului, ideii, în arta literară.

CRITICA-PASIUNE

Prietenii şi istoria ni l-au lăsat ca pe „freneticul Vissarion", şi citindu-l nici nu ni-l putem imagina altfel. Bielinski este un pasionat, dar nu ca urmare a unui determinism fiziologic, ci printr-un mod propriu de înţelegere a lumii, de participare la istoria oamenilor. El este pasionat în primul rînd pentru adevăr, nu într-o accepţie abstractă şi absolută, dar pentru acel adevăr în stare să ofere mulţimilor oprimate libertate şi bună stare. Pentru afirmarea, răspîndirea şi impunerea unui astfel de adevăr, Bielinski scrie filozofie, estetică şi critică literară, aşa cum pentru acelaşi ţel Puşkin, Lermontov sau Nekrasov au scris poezie. În *Reverii literare*, creaţie a debutului, el este în căutare febrilă a scopului activităţii sale şi exclamă la un moment dat : *„...unde este adevărul care trebuie să ne fie mai scump decît toate autorităţile din lume ?"*.

Cu totul remarcabil în această căutare este faptul că Bielinski nu aspiră către un adevăr inedit, necunoscut încă, menit să-i confere gloria superiorităţii, chiar numai pentru o clipă. Nu ! El nu este însetat după originalitate cu orice preţ, care să-l situeze cu un cap mai sus decît restul oamenilor ; este însetat, cu pasiune şi modestie, de umanitate şi caută acel adevăr, care să fie perfect obiectiv, prin adeziunea cucerită din partea unei umanităţi. Nu întîmplător o astfel de concepţie apare în studiul intitulat *Discurs despre critică*.

Este vorba, prin urmare, de o reflexie filozofică aplicată la domeniul estetic : „*Convingerea* — scrie el — *trebuie să-ţi fie scumpă numai pentru că este adevărată, iar nicidecum pentru că e a ta. De îndată ce convingerea omului a încetat în sinea lui să fie adevărată, el nu trebuie s-o mai numească a sa: altfel va jertfi adevărul unui orgoliu meschin, găunos şi va numi «a sa» minciuna.*"

În această meditaţie este concentrată întreaga biografie spirituală a iniţiatorului mişcării democrat-revoluţionare în Rusia şi a esteticii materialiste, premarxiste. Este o biografie tumultuoasă, zbuciumată, cu un mers în zig-zag (cum spune undeva chiar Bielinski), pe un drum intelectual situat între extreme.

S-a vorbit mult de inconsecvenţă intelectuală în legătură cu Bielinski, de un caracter oscilatoriu al gîndirii sale. Se pare că o astfel de înţelegere, sau mai bine zis neînţelegere a drumului său filozofic şi creator l-a întîmpinat şi în cursul scurtei lui existenţe, exercitînd o penibilă presiune asupra gîndirii sale. „*Îmi cunoşti firea* — îi scria el lui V. P. Botkin — *se mişcă întotdeauna între extreme şi nu nimereşte niciodată în centrul ideii. Cu greu şi dureros mă despart de o idee veche, o neg apoi la extrem, iar pe cea nouă o adopt cu tot fanatismul unui prozelit...*"

S-ar părea că Bielinski este omul viziunilor spontane, fulminante şi globale, incapabil din cauza acestei continue agitaţii a gîndirii să pătrundă în miezul lucrurilor. Dar observaţia nu este adevărată, pentru că altfel acest analist de geniu al realismului nu ar fi fost capabil de a dezvălui, cu atîta fineţe, nuanţele fenomenului. El ne-a lăsat o întreagă doctrină a realismului, în care subtilităţile de gîndire şi observaţie, surprinderea contradicţiilor în nuanţate formulări unice, sînt fermecătoare.

Adevărul este că Bielinski a simţit, a trăit cu intensitate patosul gîndirii şi al cunoaşterii, dezvăluit mai ales sub latura lui dramatică. *Patosul* şi *suferinţa* sînt două elemente însemnate în sistemul său estetic. De aceea l-a înţeles pe Gogol în mod exhaustiv şi a fost primul care a impus imensa valoare a creatorului *Sufletelor moarte*. Între gîndire şi suferinţă Bielinski stabileşte relaţii de identitate : *„...Zău, nu ştiu dacă e o fericire sau o nenorocire faptul că a gîndi şi a simţi, a înţelege şi a suferi e unul şi acelaşi lucru pentru mine...“*. Filozoful este asaltat de întrebări cărora trebuie să le ofere un răspuns. Întrebările sînt în legătură cu soarta maselor, şi în epoca de înfiorător absolutism ţarist a lui Nicolae I, de dominaţie sîngeroasă asupra poporului de iobagi, între gîndire şi suferinţă nu putea fi decît relaţie de identitate, în cazul filozofului dotat cu sentimente civice, cu patriotism.

Drumul gîndirii lui Bielinski este un desăvîrşit exemplu de neîncetat progres, sub impulsul verificării ideilor proprii cu procesul uriaş al vieţii şi în lumina unei autocritici severe, lucide.

La început el este adeptul, fără rezerve, al filozofiei idealiste germane. Fichte, Schelling şi Hegel sînt mentorii săi spirituali. Urmele acestei influenţe le întîlneşti la tot pasul în activitatea sa filozofică şi estetică. Am văzut de multe ori citată, ca extrem de semnificativă pentru gîndirea materialistă, definiţia artei dată de Bielinski în studiul *Ideea de artă*. *„Arta* — scrie el — *este contemplare nemijlocită a adevărului, sau gîndire în imagini“*. Dacă situezi aforismul în contextul din care a fost desprins, el nu mai poate fi apărat dintr-un punct de vedere materialist, din cauza accepţiunii pe care Bielinski o dăruie noţiunii de gîndire. *„Tot ce există* — adaugă el în continuare — *tot ce este, tot ce numim materie şi spirit, natură, viaţă, omenire, istorie, lume, univers, — toate acestea sînt*

gîndire care se gîndeşte pe ea însăşi... Prin urmare, numai gîndirea singură există şi în afara ei nu există nimic." Gîndirea sa nu este decît Ideea absolută hegeliană, transfigurare a unei divinităţi în care Bielinski, la început, crede cu fervoare. În domeniul esteticii, el este partizan al principiului autonomiei fenomenului artistic şi îl irită mai ales contingenţele cu politicul. „*La dracu politica, trăiască ştiinţa !*" exclamă acela care va da politicului, mai tîrziu, una din cele mai nobile şi mai umane finalităţi. Pornind de la ideea hegeliană că tot ce este real e raţional, Bielinski ajunge la o „*ticăloasă împăcare cu realitatea ticăloasă*", cum arată într-o scrisoare către Botkin, din 1840. Concluziile politice ale sistemului filozofic hegelian impuneau acceptarea absolutismului prusac. Ca hegelian, Bielinski acceptă întru totul absolutismul ţarist. În *Reverii literare* el scrie că „*mîna părintească a ţarului arată ţinta*" pe care trebuie s-o atingă poporul rus ; în ţarism vede sprijinitorul generos al culturii şi drumul spre cultură el îl înţelege numai „*în spiritul ortodoxiei, absolutismului şi poporaneităţii*". În acest moment el e ostil oricărei mişcări revoluţionare, face elogiul puterii autocrate, elogiul acceptării pasive a tot ce este real, adică a tot ce se întîmplă în viaţa socială.

Drumul gîndirii lui Bielinski este, prin urmare, de la împăcarea cu realitatea la disputa cu realitatea. În momentul în care, sub presiunea marilor întrebări ale vieţii, începe disputa, filozoful se eliberează treptat din mrejele platitudinilor idealiste. Un sincer oftat autocritic va cuprinde bilanţul acestei epoci : „*Doamne, cîte respingătoare mîrşăvii am spus în presă, cu toată sinceritatea şi cu tot fanatismul unei convingeri barbare !*" (scrisoare către V. P. Botkin din decembrie 1840).

Disputa cu realitatea îl transformă într-un adversar rezolut al ţarismului şi iobăgiei, într-un adversar al misticismului religios, al pasivităţii

față de tragica problematică socială. Cultura nu mai este pentru el un țel, ci un mijloc. Arta nu mai este un domeniu izolat. A devenit un imens teren al marilor drame sociale. Din disputa sa cu realitatea iau naștere pătrunzătoarele observații cu privire la realism, promovarea „școlii naturale", adică a realismului critic.

Din predicator, Bielinski a devenit tribun, ardent apărător al mulțimilor oprimate. Acum știe ce înseamnă fericirea, pentru că este conștient de uriașa cantitate de nefericire care există în lume : *„Nu doresc fericire cu nici un preț, dacă nu voi fi liniștit în privința fiecăruia dintre frații mei de sînge, carne din carnea mea și sînge din sîngele meu".*

Cred că trebuie precizată noțiunea de tribun, în legătură cu Bielinski, pentru a nu-i deforma personalitatea. El este tribun numai prin patosul ideilor și prin pasiunea față de umanitatea oprimată. Altfel este un timid om de bibliotecă, iubitor de cărți, flori și pictură. Frecventează doar un cerc restrîns de prieteni vechi și are oroare de saloanele timpului. Invitat la prințul Odoevski, unde se reuneau celebritățile epocii, se duce numai după lungi stăruințe ale unui prieten intim, dar cu o extraordinară teamă. Deși aici o parte din lume îi este cunoscută, stă retras, crispat de timiditate, și cînd discuția este în toi, răstoarnă cu o mînă neatentă o masă cu băuturi peste pantalonii lui Jukovski și apoi cade jos de pe scaun.

Timiditatea îi dispare complet în fața hîrtiei albe. Aici are sentimentul că se află față în față cu umanitatea și o îmbrățișează emoționat, cu un scris curat, mărunt și ordonat.

Este un publicist pasionat și niciodată n-a rîvnit să fie mai mult decît atît. Cred că a fost uimit atunci cînd în mod pejorativ sau injurios a fost numit „jurnalist", negîndu-i-se calitățile de critic și filozof. De altfel și astăzi critica burgheză occi-

dentală nu-i acordă altă înţelegere. Cyril Wilczkovski în *Histoire des littératures* din *Encyclopédie de la Pléiade* (vol. II, pp. 1490—1491) spune despre el că este reprezentantul *„celei de a treia stări şi a jurnalismului profesional"*. Suprema denigrare a operei sale (şi a celorlalţi democraţi revoluţioţionari ruşi) Wilczkovski o formulează astfel : *„Critica radicală va ajunge să înlocuiască criteriile estetice cu criterii civice şi să nu conceapă arta decît ca un fel de propagandă"*. Dacă Bielinski ar fi rămas un propagandist al ideii divine şi autocratismului ţarist, adversarii săi i-ar fi devenit apologeţi şi l-ar fi zeificat desigur ca pe un filozof eminent !

Într-adevăr, Bielinski n-a fost decît un publicist, dar unul dintre puţinii care şi-a exprimat pasiunea pentru munca sa într-o frază tulburătoare : *„Aş muri pe un top de hîrtie şi dacă cernelurile s-ar usca, mi-aş deschide vinele şi aş scrie cu sînge !"*

DOUĂ DRUMURI ÎN CRITICA LITERARĂ

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, la cele două extremități ale continentului european, apar doi giganți ai criticii literare : Sainte-Beuve și Bielinski. Creația lor începe cam în același timp. Amîndoi se fixează asupra criticii literare după ce s-au manifestat în domeniul beletristicii (Sainte-Beuve în poezie și roman, Bielinski în dramaturgie). Amîndoi au inamici comuni : Boileau, Batteux, Laharpe etc., adică sistematica dogmatică a clasicismului. Amîndoi sînt publiciști pasionați și creează în mediul de cenușăreasă al ziaristicii profesionale. Atît de asemănători prin biografie literară, cei doi giganți sînt profund diferiți prin crezul lor estetic.

Sainte-Beuve este un epicurean și în scrierile sale noțiunea de „plăcere" revine nu o dată. *„Am ajuns la filozofie prin plăcere. Asta valorează mai mult decît să ajungi acolo în mod penibil, ca Hegel și ca Spinoza, prin logică."* Critica literară este și ea un domeniu al plăcerii : *„Am o singură plăcere, să analizez, să herborizez ; sînt un naturalist al spiritelor. Ceea ce aș voi să inițiez este o ISTORIE NATURALĂ literară."* O altă plăcere mărturisită este aceea de a picta : *„Lucrul cel mai înțelept este să vezi bine și să observi, și lucrul cel mai plăcut, atunci cînd poți să-l faci, este să pictezi"*. Sainte-Beuve este într-adevăr un creator de admirabile portrete în care simți voluptatea artistului aflat în fața modelului, paletei și culorilor.

Dată fiind întinderea uriaşă şi diversitatea operei sale, s-a mai spus că a creat o *Comedie literară*. Dar cu mult mai puţin decît un Balzac, Sainte-Beuve îmi apare mai curînd ca un bonom şi sceptic Pantagruel atins de o boală incurabilă : polifagia. Înghite în cantităţi enorme femei celebre, militari, oameni politici, pontifi ai clerului, filozofi, scriitori mari şi mici. Uriaşii se refuză zelului său polifag (Stendhal, Balzac, Baudelaire), dar Pantagruel nu se neliniştește şi continuă să devoreze tot ce poate fi accesibil neobişnuitelor sale maxilare.

Sainte-Beuve este zeificat de o parte a lumii intelectuale, fiind socotit ca iniţiator al criticii pure, exclusiv artistice şi psihologice, neîntinată de pasiune civică sau politică. *„Nu mi-am angajat niciodată credinţa"*, spune Sainte-Beuve. Confesiunea criticului nu trebuie înţeleasă ca expresia unei ostilităţi depline faţă de politică, dar mai curînd ca mărturie a unui dezabuzat şi sceptic, în materie. Sainte-Beuve a deschis ochii asupra vieţii social-politice ca saint-simonian (romantismul său juvenil !), a devenit apoi regalist, după care va fi republican şi radical, pentru ca după 1848 să fie, ca orice cinstit reacţionar, un fidel slujitor al imperiului. Este singura credinţă politică pe care nu a mai părăsit-o pînă la sfîrşitul vieţii sale. Într-un fel, într-adevăr Sainte-Beuve putea să spună că nu şi-a angajat niciodată credinţa. El nu a făcut altceva decît să şi-o împrumute temporar diferitelor tendinţe politice.

S-a spus despre el că a fost un generos, plin de compasiune pentru soarta celor oprimaţi şi, într-adevăr, are momente de înduioşare, repede curmate la ideea că oprimaţii ar putea cuceri puterea. Figura lui Saint-Just şi noţiunea de republică democratică îl înspăimîntă. S-a spus despre el că era un om avansat, admiţînd în literatură ideea luptei de clasă, şi, într-adevăr, o ad-

mite, dar iată cum : *„O punere față-n față netă a două interese diferite, a două porțiuni ale societății atît de inegale, a celora care au și a celora care nu au, nu ne pare să aibă vreun inconvenient într-o analiză filozofică și poate fi chiar comodă de mînuit pentru a degaja anumite adevăruri sociale și pentru a le pune în relief ; dar, după noi, același lucru nu poate fi valabil în practică". (Premiers Lundis,* II, p. 97).

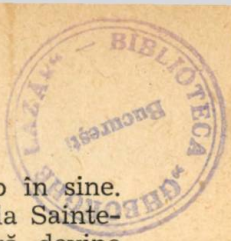
S-a spus despre Sainte-Beuve, pentru a-l înnobila și mai mult, că a privit cu simpatie socialismul, pe care îl socotea o doctrină utilă societății ; afirmația e adevărată, dar iată în ce sens : *„Extragerea a ceea ce este bun în socialism, pentru a-l sustrage Revoluției și a-l face să intre în ordinea obișnuită, ca una din părțile esențiale și originale din misiunea ce-i revine celui de-al doilea Imperiu". (Premiers Lundis,* III, p. 219.)

Sainte-Beuve este, după cum se vede, cît se poate de actual, fiind un socialist à la manière de Guy Mollet !

S-a mai spus despre el, pentru a-i consolida prestigiul, că a fost *„un magician și nu un teoretician"* (Thibaudet). Cred că dacă s-ar scrie cîndva un Sainte-Beuve, în care pornind de la variatele sale crezuri politice, s-ar ajunge la părerile critice, „magia" sa ar revela surprize. Aceasta, fără a impieta asupra talentului și inteligenței sale native.

În aceeași epocă istorică Sainte-Beuve și Bielinski urmează drumuri diferite, net antagonice. De la o perioadă saint-simoniană, de dispută amabilă cu realitatea, criticul francez își continuă bogata sa activitate literară în atmosfera ideologică a unei împăcări cu realitatea, cu una din cele mai penibile realități ale istoriei Franței : cel de al doilea imperiu.

Portretistica și psihologicul constituie instrumente de lucru excelente, dar anulează finalitatea



reală a criticii atunci cînd ajung un scop în sine. În afară de fetişizarea portretului literar, la Sainte-Beuve, nu o singură dată, critica literară devine argument pentru susţinerea unei politici ostile maselor, democraţiei, ideilor republicane. Prin urmare, critica „artistică", „psihologică", sainte-beuviană nu este pură ; are o esenţă politică, un comandament social, uneori ascuns, alteori afirmat cu extremă claritate.

Bielinski evoluează în sens invers : de la o perioadă de *„împăcare cu realitatea"* în care ideile sale estetice sînt net idealiste, la materialism, la analiza realităţii şi la disputa pasionată cu inechitatea fundamentală a regimului ţarist.

Un moment important în modificarea ideilor lui Bielinski despre lume şi artă este descoperirea idealului socialist : *„...ideea SOCIALISMULUI a devenit pentru mine ideea ideilor, principiul principiilor, problema problemelor, alfa şi omega crezului şi a cunoaşterii. Toate decurg din ea, toate se cuprind în ea şi totul se îndreaptă către ea. Ea este întrebarea şi răspunsul la întrebare. A absorbit pentru mine şi istoria şi religia şi filozofia."* Socialismul lui Bielinski este utopic, şi în fond el vizează o democraţie ţărănească, dar este premarxist prin elementul revoluţionar pe care-l are la bază. *„Ar fi caraghios să crezi că acest lucru ar putea fi realizat de la sine, cu timpul, fără răsturnări violente şi fără vărsare de sînge"* (din scrisoarea către V. P. Botkin din 8 septembrie 1841).

Bielinski nu este un evoluţionist, ci un revoluţionar. Importanţa excepţională a ideilor estetice şi a criticii sale literare porneşte de la acest fapt. Critica nu este pentru el nici delectare epicureică, nici pasiune herboristică ; este o modalitate de reformă a spiritelor şi a realităţii sociale, un mod de a lupta împotriva orînduirii iobăgiste. Iată de ce conceptul de „viaţă" tutelează

sistemul său estetic. În corelația dintre artă și viață, aceasta din urmă are prioritatea. În plus, pentru Bielinski, viața nu este un concept abstract : e vorba de istorie, societate, politică, adică de existența concretă a oamenilor. În virtutea unei asemenea viziuni estetice el delimitează net propria sa concepție de premisele esteticii idealiste germane : „...viața... *este întotdeauna mai presus de* artă, *pentru că arta nu este decît una din nenumăratele manifestări ale vieții. În adevăr, în examinarea operelor de artă, critica germană se sprijină întotdeauna pe arta însăși și pe spiritul artistului și de aceea. se învîrte exclusiv în sfera strîmtă a esteticii, pe care o părăsește numai pentru a recurge, din cînd în cînd, la caracterizarea individualității poetului, fără a acorda vreo atenție istoriei, societății, într-un cuvînt vieții*". *(Operele lui Alexandr Puşkin,* articolul al cincilea.)

Estetica și critica literară sînt pătrunse la Bielinski de o puternică viziune istorică : „*Secolul nostru* — scrie el — *este prin excelență un SECOL ISTORIC. Contemplarea istorică a pătruns imperios și irezistibil în toate sferele conștiinței contemporane. Istoria a devenit astăzi un fel de temelie comună și condiție de neînlăturat a oricărei științe vii ; fără ea, atît arta, cît și filozofia, nu pot fi înțelese.*" *(Îndreptar pentru istoria universală.)* Pentru Bielinski, istoria este spiritul contemporaneității, istoria este prezentul, cu toate obligațiile intelectuale și civice care decurg din înțelegerea complexității lui. Prezentul, epoca în care trăiește creatorul, este singura care poate genera patosul animator al operei de artă : „*Nu poți trăi în trecut și prin trecut, închizînd ochii asupra prezentului : ar fi ceva nefiresc, fals, mort*". *(Discurs despre critică.)* Bielinski este un militant pasionat, plin de înțelegere și de subtilitate pentru o literatură de actualitate, și e păcat că în aceeași

problemă, care ne preocupă atît de mult pe noi, cei de astăzi, nu recurgem mai mult la textele lui Bielinski și ale democraților revoluționari ruși, în general.

Poate defini conceptul de istorie, singur, caracterul materialist premarxist al criticii lui Bielinski ? Cred că nu. O proiecție istorică există și la Sainte-Beuve, care e interesat de moravurile sociale și coordonatele spirituale ale epocilor etc. În conceptul istoric, Bielinski introduce însă nervul viu al sensului politic militant. Istoria trebuie să servească maselor umanității, progresului social. Sistemul său estetic și critica literară sînt pătrunse de acest element al devoțiunii față de interesele reale, avansate, ale societății. Cît de apropiat de noi este Bielinski, în ciuda celor unsprezece decenii care au trecut de la moartea lui, poate fi judecat după unul din aforismele sale, în care se definește finalitatea artei : *„Răpindu-i artei dreptul de a se pune în slujba intereselor sociale, nu înseamnă s-o înalți, ci să o înjosești, pentru că în felul acesta o lipsești de puterea ei cea mai vie, ideea, și faci din ea obiectul unei desfătări sibarite, jucăria unor leneși și trîndavi... Ca și cum n-ar vedea viața ce clocotește în jurul ei, cu ochii închiși la tot ce e viu, actual, real, această artă își caută inspirația într-un trecut perimat de unde împrumută idealuri gata făcute, pe care lumea le-a părăsit de mult, care nu mai interesează pe nimeni, nu mai încălzesc sufletul nimănui și nimănui nu-i mai deșteaptă simpatia.“ (Privire asupra literaturii ruse din 1847.)*

În *Discurs despre critică* Bielinski are pagini inspirate, patetice, împotriva literaturii atemporale, apolitice, despărțite de sfera intereselor acute ale umanității, ale maselor. Asemenea creații Bielinski le asemuiește ciripitului păsărilor și le numește *„egoism poetizat“* : *„...numai pasărea cîntă doar pentru plăcerea de a cînta, fără să-i pese*

nici de durerile, nici de bucuriile lumii sale păsărești... Și cît de dureros e să constați că și printre oameni care la naștere au primit harul inspirației există «păsări» : sînt fericiți dacă simt această necesitate lăuntrică de a cînta, sînt mai presus de omenire, mai presus de frații lor în suferință, care-și îndreaptă zadarnic spre ei ochii plini de rugăciuni și de așteptare, ei trăiesc într-o lume a lor, izbutesc să găsească în sufletul lor bucurii și mîngîieri și numesc acest egoism poetizat, trăire în sfera veșnicului, a nepieritorului, străin de meschina lume contemporană..."

Cu aceasta s-a conturat cred, destul de clar, și filiația reală a criticii lui C. D. Gherea, care răspîndește în literatura noastră mesajul avîntat, cetățenesc al criticii lui Bielinski și a democraților revoluționari ruși, din care se inspiră îndeaproape.

Ce anume determină importanța criticii literare ? Problema nu este văzută de Bielinski în absolut, ci în legătură cu procesul dezvoltării istorice. Importanța chestiunilor teoretice depinde de relația dintre ele și realitate *(Privire asupra literaturii ruse din 1847)*. Critica nu este un simplu dialog dintre cititor și carte, sub imperiul subiectivității. O astfel de concepție întîlnim la Sainte-Beuve : *„Criticul nu e altceva decît un om care știe să citească și care învață pe alții să citească" (Mes poisons)*.

Bielinski vede critica literară supusă unei duble corelații : cititor-carte, cititor-realitate. El alungă subiectivismul atît de dăunător interpretării critice, introducînd în procesul creației critice un dat obiectiv, independent de conștiința criticului : realitatea. Fără legătura necesară cu acest dat, atît literatura cît și critica se artificializează, se întorc împotriva destinului lor social. Funcția criticului în sistemul de gîndire al lui Bielinski este infinit mai grea decît la Sainte-Beuve : criticul nu este

numai un lector inteligent, este un reformator al spiritelor şi al realităţii sociale, un militant în slujba poporului său. În timp ce critica idealistă are un sens pasiv, contemplativ, bazat pe retrospecţie de cele mai multe ori, critica materialistă premarxistă şi aceea marxist-leninistă are un sens activ, militant, prospectiv.

În *Discurs despre critică*, Bielinski a concentrat în mod magistral viziunea sa asupra criticii literare, viziune de o extremă actualitate. Condiţia umană a criticii literare este devoţiunea faţă de cauza maselor. Prin urmare, critica este un fenomen condiţionat.

Pornind de la acest adevăr care nu poate fi ignorat, Bielinski stabileşte un postulat de extremă însemnătate : *„Spiritul vremurilor noastre este spiritul de analiză şi cercetare. Totul este supus acum CRITICII, pînă şi critica însăşi. Epoca noastră nu preia nimic necondiţionat..."*

Critica pur subiectivă, estetizantă, care interpretează fenomenul literar în virtutea unor comandamente ale eului personal, este numită de Bielinski critica ignoranţei naive. Este critica circumscrisă la denigrare sau laudă, care *„confundă justiţia cu acuzarea şi condamnarea, uitînd de posibilitatea achitării"*.

După Bielinski, critica este conştiinţa realităţii. Pînă la Bielinski mi se pare că nu i-a fost acordat criticii un titlu atît de înălţător, purtînd în acelaşi timp desemnarea unei extrem de dificile misiuni. Bielinski curmă cu inteligenţă şi vechea, atît de sterila, dispută dintre artişti şi critică : *„Nici arta n-a creat critica, nici critica n-a creat arta, ci amîndouă au izvorît dintr-un spirit unic, comun al epocii. Şi una şi cealaltă reprezintă în egală măsură conştiinţa epocii. Dar critica este conştiinţa filozofică, în timp ce arta este conştiinţă nemijlocită. Conţinutul amîndurora este acelaşi, diferenţa constă numai în formă... Acum problema judecării*

unei opere mari nu e mai puțin importantă decît opera însăși."

Fără îndoială, pentru a fi conștiința realității trebuie să pătrunzi cu inteligență și pasiune în complexitatea acestei realități, să intuiești laturile ei importante, direcția ei esențială, prospectivă. Atunci cînd realitatea este socialistă, conștiința criticului trebuie să fie și ea socialistă. L-am urmărit pe Bielinski, mărturisesc, nu ca pe un creator aparținînd veacului trecut, dar ca pe un contemporan, ca pe un sfătuitor și prieten apropiat.

REALISM = ADEVĂR + ACTUALITATE

Caracteristica dominantă a esteticii şi criticii literare creată de către democraţii-revoluţionari ruşi constă în finalitatea ei supremă : realismul. În Rusia secolului al XIX-lea se dezvoltă prin contribuţia excepţională a şcolii democrat-revoluţionare o întreagă doctrină a realismului. Aportul culturii ruse în această direcţie a fost văzut mai mult prin prisma creatorilor de artă. Atît în Occident, cît şi la noi, activitatea atît de însemnată a criticii democrat-revoluţionare a fost mult timp ignorată. Cu excepţia epocii lui Gherea, de iniţiere în estetica materialistă rusă, noi am luat cunoştinţă mai pe larg de opera lui Bielinski, Cernîşevski, Dobroliubov abia după 1944.

O cercetare atentă nu poate să nu sublinieze faptul că în materie de realism Sainte-Beuve, de exemplu, este net inferior contemporanului său Bielinski. Dezinteresul lui Sainte-Beuve, sau eşecul său în faţa operei lui Stendhal, Balzac şi înţelegerea deficientă a lui Flaubert, nu trebuie văzute ca simplă şi subiectivă lipsă de afinitate a criticului faţă de operele şi autorii respectivi. Aici este vorba de o neînţelegere a marilor construcţii literare ale realismului francez.

Franţa secolului al XVIII-lea a cunoscut în Diderot un excelent militant pentru o estetică materialistă şi pentru o artă realistă, interesată de evenimentele sociale, pătrunsă de caracter naţional. Patrimoniul lui Diderot este, practic vor-

bind, întrerupt la nivelul operei lui Sainte-Beuve, dar îl aflăm continuat de către Bielinski.

În extrema diversitate a problemelor puse în discuție de către Bielinski, problematica realismului atrage de îndată atenția cititorului. Observațiile criticului în această direcție sînt concentrate mai ales în discuțiile asupra operei lui Pușkin, Lermontov, Gogol, Turgheniev etc. În ceea ce privește opera lui Pușkin și Gogol, mai ales, analiza lui Bielinski este exhaustivă, în liniile ei generale. Observațiile sale cu privire la caracterul național al literaturii, în legătură cu Pușkin nu vor putea fi niciodată ignorate, iar exegeza realismului, avînd ca punct de aplicație principal opera lui Gogol, este excepțională. Plecînd de la Gogol, Bielinski pune premisele teoretice ale *școlii naturale,* care nu este altceva decît marele curent al realismului critic rus.

Punctul său de vedere în legătură cu realismul surprinde și farmecă prin originalitatea și subtilitatea gîndirii, prin eleganța analizelor și formulărilor, prin impresionanta intuiție a fenomenului literar, sesizat în toate complexele lui determinări. Să nu uităm că Bielinski este un fost adept al lui Hegel, ajuns la o înțelegere clară a caracterului idealist și reacționar al sistemului filozofic hegelian, pe care-l părăsește, fără a părăsi însă metoda de gîndire, dialectica. În observațiile sale cu privire la realism, Bielinski introduce toată finețea și puterea de pătrundere a gîndirii dialectice.

Inovator în materie de doctrină realistă, Bielinski nu este un iconoclast. Conținutul artei fiind realitatea, există în fenomenul artistic o continuitate istorică, în sensul progresului neîncetat. Arta nu se dezvoltă, pentru el, din anulări brutale a ceea ce a fost înainte, ci din preluare critică a trecutului și integrarea în fenomenul nou a tot ce a fost bun altădată. Bielinski este un ad-

versar atît al clasicismului cît şi al romantismului, văzute sub aspect teoretic. Clasicismul este, pentru el, un *catolicism literar* cu mari inchizitori care sînt : Boileau, Batteux, Laharpe. Repudiabilă este, prin urmare, pentru spiritul dialectic, dogmatica clasicismului, iar nu clasicismul însuşi. *„Noi ştim* — scrie criticul — *că poeţii epocii noastre nu pot fi nici clasici, nici romantici, dar că operele lor trebuie să cuprindă şi clasicismul şi romantismul, tot aşa după cum trecutul este cuprins în prezent. Şi ştim toate acestea, deoarece cunoaştem legile dezvoltării spiritului omenesc de-a lungul istoriei.“ (Îndreptar pentru istoria universală).* Puternicul simţ al istoriei, cu care este dotat Bielinski, îl face să vadă inovaţia literară într-un mod extrem de actual, ca rezultat al unei selecţii în ceea ce se numeşte, global şi vag, tradiţie şi integrarea în fenomenul nou al acestor valori, care merg în sensul continuităţii şi dezvoltării istorice.

Ca filozof materialist, Bielinski nu putea să nu acorde conţinutului de idei, înălţimii, caracterului cetăţenesc şi militant al acestui conţinut, o însemnătate deosebită.

Fenomenul estetic nu este limitat, pentru el, numai la sfera ideilor, ceea ce ar fi fost eronat. Bielinski este un estetician avertizat asupra tuturor problemelor artei. Expresia artistică este un dat fundamental, care-l preocupă îndeaproape. Între idee şi expresie (sau formă) el vede o relaţie dialectică, rezolvată din punct de vedere estetic numai în *„unitatea organică“* a creaţiei artistice : *„Una dintre principalele condiţii ale oricărei opere de artă este concordanţa armonioasă a ideii cu forma şi a formei cu ideea şi unitatea organică a operei“ (Operele lui Derjavin).* Într-o scrisoare către V. P. Botkin, din 8 septembrie 1841, revine la această singură corelaţie menită să confere viabilitate actului creator, atrăgînd atenţia asupra

atitudinii metafizice care distruge creaţia prin izolarea, despărţirea celor doi factori esenţiali ai artei : *„Forma fără conţinut este o platitudine, ce pare de multe ori plauzibilă, conţinutul fără formă este o monstruozitate care te uimeşte de multe ori prin măreţia lui tragică, întocmai ca mitologia lumii vechi germane. Această monstruozitate însă, oricît ar fi ea de măreaţă, este totuşi un conţinut fără formă, deci ireal, iluzoriu.“* În această „concordanţă armonioasă“ Bielinski stabileşte, încă din epoca în care mai este influenţat de filozofia idealistă, o ierarhie, între ceea ce este primordial şi derivat. În studiul *Operele lui Derjavin* (1843), el menţionează ca primordial *mesajul* operei de artă : *„Nici un poet nu poate fi mare de la sine şi prin sine însuşi... un poet e mare pentru că rădăcinile suferinţelor şi ale fericirii sale sînt înfipte adînc în solul vieţii sociale şi al istoriei, deci pentru că este un exponent al societăţii, al epocii şi al omenirii...“*

Cu o extremă claritate Bielinski defineşte astfel programul estetic al realismului. Asupra primordialităţii ideologicului în artă, ca o categorie exprimînd atitudinea militantă în favoarea progresului uman, social şi naţional, criticul va insista îndelung, în numeroase studii şi scrisori : *„Cel mai important este ca o nuvelă să ridice problemele şi să producă o impresie morală asupra societăţii“* (scrisoare către V. P. Botkin, din decembrie 1817). Actul creator se desfăşoară de la miez către înveliş, dinăuntru în afară. Principalul este miezul, mesajul ideologic, aici este punctul de pornire al creaţiei : *„Oricît de artistic ar fi scrisă o nuvelă, dacă n-are conţinut, amice, je m'en fous* (nu mă interesează, n.n.). *Ştiu că sînt unilateral, dar nu renunţ cu nici un chip la această unilateralitate, ba îi deplîng pe cei ce n-o posedă şi sufăr pentru ei“* (din aceeaşi scrisoare).

Unilateralitatea, de care vorbeşte cu autoironie Bielinski, nu este altceva decît rezolvarea în spirit dialectic şi materialist a genezei creaţiei artistice. Este actul ei de coborîre din cerul hegelian pe pămîntul rusesc şi totodată pe terenul fertil al realismului.

Existenţa lui Bielinski se încheie cu un elogiu adus ideilor progresului social şi o diatribă împotriva spiritului reacţionar, cum puţine s-au scris vreodată. E vorba de scrisoarea către Gogol, marele creator pe care el l-a impus atenţiei publice, căruia el i-a descoperit, primul, uriaşele virtuţi artistice. Lenin era perfect îndreptăţit să socotească această scrisoare drept punctul culminant al întregii activităţi literare a lui Bielinski. Regimul ţarist a considerat-o ca un manifest extrem de periculos şi nu a putut apare tipărită, în Rusia, decît în anul 1905, la mai mult de jumătate de secol de la moartea autorului ei. Scrisoarea către Gogol este un strălucit document al mişcării revoluţionare ruse, dar în acelaşi timp un manifest al spiritului critic progresist, care acţionează în virtutea unui imperios comandament social.

Bielinski trage o linie de demarcaţie netă între Gogol, creatorul *Revizorului* şi al *Sufletelor moarte* şi Gogol, autorul *Fragmentelor alese din corespondenţa cu prietenii,* care încearcă să anuleze printr-o profesie de credinţă mistică şi reacţionară opera strălucită a celui dintîi. Cel puţin o idee importantă se impune la lectura scrisorii. Ideea că arta nu poate face abstracţie de adevărul vieţii sociale. În afara adevărului, arta încetează de a mai exista. În jurul acestei idei Bielinski dezvoltase încă din 1835 amplul studiu *Despre nuvela rusă şi nuvelele domnului Gogol,* în care este argumentată cu remarcabilă subtilitate nu numai valoarea excepţională a acestui Homer rus (prin *Taras Bulba),* dar sînt stabilite cîteva principii ferme cu privire la arta realistă. *Adevărul desă-*

vîrşit al vieţii, în accepţia lui cea mai strictă socialmente şi cea mai larg umană în acelaşi timp, figurează ca un principiu fundamental. Principiul adevărului rezultă din corelaţia absolut necesară dintre creator şi existenţa înconjurătoare. Este vorba, prin urmare, la Bielinski, nu de un simplu postulat etic, ci de un principiu estetic fundamental. Fără această corelaţie nu poate exista adevărul şi nici opera de artă. Marele creator se supune stăpînului suprem care este *realitatea* şi devine exponentul cerinţelor ei imperioase. *Libertatea* artistului constă în acest act elementar de *supunere.* Subtilul dialectician ajunge la esenţa fenomenului, după ce a străbătut ciocnirea contradicţiilor : *„Libertatea unui artist constă în armonia dintre voinţa lui proprie şi o voinţă exterioară, independentă de el, mai bine zis voinţa lui este aceea a inspiraţiei !"*

Armonia, în acest caz, este de natură ideologică. Actul supunerii faţă de *„voinţa exterioară, independentă"* este un act de cunoaştere, extrem de complex, de laborios, prin care creatorul se identifică direcţiilor esenţiale ale acestei *voinţe,* le înţelege şi le introduce în patrimoniul propriei lui sensibilităţi şi voinţe. În acest fel *supunerea* nu are nimic comun cu factorul *constrîngere.* Ea este deplină libertate. *„Libertatea creaţiei se îmbină uşor cu slujirea contemporaneităţii, pentru aceasta nu trebuie să fii constrîns, să tratezi anumite teme, să-ţi forţezi imaginaţia : trebuie numai să fii cetăţean, fiu al societăţii tale şi al epocii tale, să-ţi însuşeşti interesele ei, să contopeşti năzuinţele tale cu ale ei ; e nevoie de simpatie, dragoste, de un simţ concret, sănătos, al adevărului, care nu separă convingerile de fapte, operele de viaţă."* (*Discurs despre critică,* I). La relaţia de identitate dintre realism şi adevăr se mai adaugă un element însemnat : *contemporaneitatea.* Te supui, în calitate de creator, nu unui dat

absolut și abstract, deasupra realității și umanității, ci unuia istoric, concret, profund uman : interesele și cerințele actuale, imediate ale timpului tău și ale poporului pe care-l reprezinți. Realismul este un act complex de adeziune civică. Marele creator *aderă* la cele mai înaintate idealuri ale epocii lui, vibrează puternic la contactul lor.

La Bielinski aflăm imaginea, atît de familiară nouă prin Gherea, a artistului văzut ca o harpă, ale cărei coarde sînt sensibile la marile idealuri ale timpului. Artistul adevărat intuiește melodia secretă a ideilor.

Extrem de interesantă, la Bielinski, este noțiunea de talent. Talentul este legat și el de adeziunea intimă, organică la idealurile sociale înaintate, de adeziune la adevăr. Creația autentică nu poate rezulta dintr-o simplă manipulare, cu oricîtă virtuozitate ar fi executată, a unor idei. *„Dacă o idee, citită sau auzită și chiar bine înțeleasă, nu este trecută prin propria ta conștiință, nu a primit pecetea propriei tale individualități, ea este un capital mort... pentru orice activitate literară. Oricum ați copia natura, oricum ați drege copiile voastre cu idei luate de-a gata și cu «tendințe» cît mai bine intenționate, dacă nu aveți talent poetic, copiile voastre nu vor aminti nimănui de originalele lor, iar ideile și orientările voastre vor rămîne simple locuri retorice comune.“ (Privire asupra literaturii ruse din 1847.)*

În *Corespondența cu prietenii,* Gogol respinge adevărul izbitor al timpului său (lichidarea iobăgiei) și se declară serv al țarismului și bisericii. Analizînd *„corespondența“*, de la idei la exprimarea artistică, Bielinski exclamă : *„Ce adevăr necruțător : cînd omul se lasă prins în mrejele minciunii, îl părăsește și mintea și talentul“.*

NECUNOSCUTUL CUNOSCUT

Primatul realității exterioare, independentă de subiectivitatea și cunoașterea umană, al adevărului istoric și al actualității (în sensul larg de contemporaneitate) constituie premise solide ale unui sistem de gîndire estetică închinat problemelor realismului. Realismul, pentru Bielinski, este un fenomen de extremă complexitate, căruia caută să-i dezvăluie toate coordonatele.

În creația artistică realistă conținutul este realitatea : *„Prin urmare* — adaugă Bielinski — *el este inepuizabil și fără de sfîrșit, ca realitatea însăși". (Îndreptar pentru istoria universală.)* Realismul decurge astfel dintr-o corelație stabilită între om (creator) și realitate, sub imperiul nu numai al simplei sensibilități sau afectivități, dar sub controlul și imboldul rațiunii, al determinării ideologice. *„Omul care trăiește prin simțire în realitate e superior aceluia care trăiește prin idee în fantastic* (adică în afara realității) *dar omul care trăiește prin idee* (ideea concretă) *în realitate e superior celui ce trăiește în ea numai prin sensibilitatea sa nemijlocită."* (scrisoare către M. A. Bakunin, din octombrie 1838).

Prin urmare, literatura realistă este *mai întîi* REALITATE și *pe urmă* ARTĂ. Bielinski este autorul unui aforism fundamental pentru înțelegerea procesului intim al creației realiste : *„poezia este înainte de toate viață, iar abia după aceea, artă". (Istoria Malorusiei.)*

Sublinierea criticului este extrem de importantă și completează în mod fericit latura determinării ideologice, fără de care realismul nici nu există. Nu orice *idee* este de natură să transforme inepuizabila realitate în conținut artistic, ci numai *ideea concretă*, validată prin dezvoltarea istorică a societății, impusă de finalitatea istorică și socială a momentului (epocii) în care creatorul trăiește.

Ideologicul conferă actului creației artistice, care în mod elementar este un act de oglindire, un caracter special. Creatorul nu este o oglindă inertă. Creația nu este un proces mecanic de simplă reflectare a unei naturi pasive, lipsită de mișcare, de sens. *„Oglinda reflectă obiectele ce-i stau în față* — scrie Bielinski — *dar nu le vede și pentru ea e tot una dacă le reflectă sau nu ; importanța sau lipsa de importanță a acestei probleme există numai pentru om." (Discurs pentru critică).*

De aici decurge o condiție esențială : scriitorul, pentru a deveni artist, trebuie să participe activ la zbuciumul acestei vieți sociale, care este obiectul activității lui creatoare. În lipsa participării active, arta realistă este de neconceput : *„Speranța mea nu constă în refugiul în idee* (exclusiv) *ci în viață, printr-o participare mai mare sau mai mică la realitate, nu în mod contemplativ, ci activ".* Și ceva mai departe, Bielinski completează patetic ideea de realitate numind-o : *„Realitatea mea de fier, cu dinți și gheare de oțel"* (din scrisoarea citată către Bakunin).

Realismul, în accepția lui Bielinski, este un act creator, pătruns de caracter militant. Militantismul său avea finalitatea cea mai înaltă cu putință la acea epocă : eliberarea poporului rus din temnița feudalității, a țarismului. Literatura epocii sale el a analizat-o în lumina acestui țel. Prin acest element militant, expus cu claritate, estetica democraților-revoluționari ruși se apropie cel mai mult de punctul de vedere estetic al marxism-

leninismului. De aceea şi este văzută ca o estetică premarxistă.

Dacă nu orice idee poate dărui conţinut artei realiste, trebuie adăugat că nu orice element al realităţii, în mod indiferent, poate constitui un punct de pornire al unei reflectări în sens realist. Bielinski spune extrem de sugestiv că *„nu tot ce există în realitate este real“ (Poeziile lui M. Lermontov)* şi în acest moment al meditaţiilor sale cu privire la realism, el introduce o idee esenţială : artistul autentic recunoaşte în realitate datul primordial, dar el nu este sclavul acestui dat, ci stăpînul lui. Artistul *„introduce în ea* (realitatea, n.n.) *idealurile sale care o transfigurează“*. Şi Bielinski argumentează fenomenul cu o imagine pe care, peste decenii, o va folosi în altfel şi Maiakovski : *„Realitatea este ca aurul pur, dar nespălat, dintr-un morman de minereu şi pămînt ; ştiinţa şi arta spală aurul realităţii, îi dau forme frumoase“*.

Creaţia realistă este prin urmare extracţie, sau, cum spune Bielinski, *„triplul extract“* al realităţii ; în artă, *„realitatea este mai reală decît însăşi realitatea“ (Poeziile lui M. Lermontov)*. Procesul de concentrare are loc prin selecţie, prin eliminarea a tot ce este întîmplător şi reţinerea numai a caracteristicului. *„Pentru poet nu prezintă interes fenomenele întîmplătoare, fragmentare, ci numai tipul ideal sau imaginile tipice care sînt în acelaşi raport cu fenomenele realităţii, cu genurile, cu speciile şi care, cu tot caracterul lor individual şi particular, cuprind în ele toate caracteristicile generale ale unui întreg gen de fenomene posibile, exprimate de o singură idee cunoscută.“ (Poeziile lui M. Lermontov.)* Tipul este pentru Bielinski punctul crucial în arta realistă. Un întreg univers devine cunoscut, simţit şi trăit într-un Hamlet, Othello, Oneghin, Tatiana, Dobcinski, Bobcinski etc., etc., etc. *„O lume întreagă într-un singur cu-*

vînt !" exclamă Bielinski. Pentru el, tipizarea (crearea eroului, a tipului reprezentativ, viabil) echivalează cu o adevărată descoperire. Marile invenţii ştiinţifice nu sînt decît smulgeri din uriaşul necunoscut care este universul înconjurător, a unor părţi dăruite cunoaşterii şi practicii umane. Tipul literar este pentru Bielinski *„un necunoscut cunoscut" (Despre nuvela rusă şi nuvelele domnului Gogol).* Formularea sa cuprinde, în modul cel mai subtil cu putinţă, farmecul marilor mistere ale eroilor literari deveniţi un bun al umanităţii. Prin îndrăzneala concepţiei şi eleganţa formulării, Bielinski se apropie foarte mult, în consideraţiile sale asupra artei realiste, de Balzac. Ideologul „şcolii naturale" nu l-a înţeles întotdeauna, în profunzime, pe creatorul *Comediei umane.* El este mai apropiat de Puşkin, Lermontov, Gogol, Turgheniev etc., etc. decît de Balzac. Dar atunci cînd vrea să explice una din laturile extrem de dificile ale creaţiei realiste, şi anume desăvîrşirea mişcării libere şi perfect adevărate, obiective, a artistului în medii şi personaje extrem de variate, îl oferă ca exemplu pe Balzac.

Tipul literar nu este o schemă, ci însăşi complexitatea vieţii cuprinsă în esenţa ei şi transpusă într-o individualitate perfectă. În modul de tipizare se reflectă şi marea originalitate a creatorului. Eroii gogolieni se disting, astfel, printr-o caracteristică : *„Însufleţirea comică este întotdeauna învinsă de un profund sentiment de tristeţe".* Gogol e creator de comedii care te fac să plîngi. Coexistenţa comicului şi tragicului este dublată, la Gogol, de perfecta îmbinare dintre sublim şi ridicol. Tipizarea gogoliană este un proces de extremă complexitate. În enorma concentrare a imaginilor sale trăieşte un întreg univers de zbucium uman. Şi totul poartă pecetea firescului, veridicului, sobrietăţii, simplităţii.

Prin intermediul lui Puşkin şi Gogol, Bielinski demonstrează că între realism şi caracter naţional şi popular este o corelaţie de identitate. Ultimele două categorii estetice nu trebuie văzute ca un simplu program de dogme prestabilite, care pot fi adăugate artei într-o anumită dozare. Adevăratul realism este totodată naţional şi popular. Trebuie adăugat că Bielinski, insistînd atît de mult asupra caracterului naţional al artei ruse, este în acelaşi timp cu totul ostil pornirilor şovine şi naţionaliste.

Atît de exigent în ceea ce priveşte planul existenţei istorice, obiective a eroului literar, Bielinski era în egală măsură extrem de atent la viaţa sa interioară subiectivă. Îl pasionau extremele care coexistă în aceeaşi inimă, şi acumularea cu artă a unor elemente psihice variate şi discordante, în acelaşi timp, îl entuziasma. Recitiţi analiza magistrală pe care o face lui Oneghin şi Tatianei, sau eroilor gogolieni. În asemenea analize, Bielinski este pasionat de subtilitatea psihologică a eroilor, de extrema lor complexitate sufletească, dar ca gînditor materialist şi ca dialectician niciodată asemenea analize nu constituie o pledoarie pentru psihologism. În privinţa universului interior al eroilor literari, el stabileşte un punct de vedere care nu poate fi ignorat : *„Oricît de minunată, de bogată ar fi viaţa interioară a omului, oricît de puternic ar pulsa viaţa în om şi oricare ar fi valurile prin care s-ar revărsa peste margini, nu este deplină dacă interesele lumii exterioare, interesele societăţii şi ale omenirii nu-şi găsesc locul în ea“ (Poeziile lui M. Lermontov).*

Pentru Bielinski, realismul presupune în primul rînd veridicitate. Precizia artistică în artă este o precizie a adevărului vieţii. Criticul este un adversar implacabil al lipsei de adevăr, pe care o vede reprezentată mai ales prin idealizarea realităţii, prin înfrumuseţarea ei. La acea epocă, în-

tr-adevăr acesta era pericolul major al realismului, de natură să facă inoperantă critica aspră a regimului feudal, a ororilor sale. Pentru realismul socialist dușmanul s-a dublat. Alături de idealizarea neprincipială, a apărut ca un puternic element distructiv al adevărului vieții *negativismul*, de natură să arunce o puternică îndoială asupra marilor, autenticelor cuceriri ale maselor eliberate din exploatare. Întrebarea pe care o ridică, de foarte multe ori, acei care nu pot face distincția între critica, în spiritul marxism-leninismului, a elementelor sociale nocive și negarea, așa-zis critică, a cuceririlor socialismului, este : cum e posibilă satira în realismul socialist ? Cum e posibilă și care e modalitatea cea mai bună de exercitare, prin satiră, a spiritului critic ?

În satiră, deci în critica elementului social-negativ, Bielinski vedea o Nemesis și pentru fiecare nimicnicie a oamenilor și societății epocii lui el cerea o altă Nemesis, *„căci din cînd în cînd trebuie ca oamenii să se trezească din somnolența lor lipsită de sens și să-și amintească de demnitatea umană“. (Despre nuvela rusă și nuvelele domnului Gogol.)*

Faptul că satira era obligată să *„amintească de demnitatea umană“*, mi se pare că anticipează spiritul necesar unei satire realist-socialiste, adversară atît unei etici idealizatoare, cît și spiritului dogmatic, dizolvant, negativist.

Finalitatea satirei e văzută de Bielinski într-un sens social foarte larg. Etica satirei și critica ei nu privesc numai un individ sau o categorie de indivizi : ele trebuie să trezească atenția societății întregi, să o facă conștientă de propria ei forță și menire. *„Firește, ar fi ridicol să ne închipuim că satira, comedia, nuvela sau romanul l-ar putea îndrepta pe omul vicios : dar este în afară de orice îndoială că, deschizînd ochii societății asupra ei înseși, contribuind la deșteptarea conștiinței ei de*

sine, ele ţintuiesc viciul la stîlpul infamiei." Literatura trebuie să acţioneze asupra *„perfecţionării morale a societăţii". (Gînduri şi însemnări despre literatura rusă.)* Afirmînd necesitatea satirei, Bielinski afirmă şi încrederea în perfecţionarea morală a lumii. Aici este punctul crucial. Negativismul, în condiţiile noastre istorice, sub masca satirei, caută să răspîndească neîncrederea în lumea socialistă şi în posibilităţile ei de neîncetată perfecţionare. Întotdeauna acei care manifestă tendinţe negativiste se prevalează de „adevărul vieţii", spunînd că lucrurile criticate „aşa s-au întîmplat" în realitate. Bielinski arată limpede că arta nu este atît ÎNTÎMPLATUL cît POSIBILUL. Realismul este, pentru el, o artă excelentă a multiplelor posibilităţi ale omului, într-o realitate aflată în continuă mişcare înainte. Numai cercetînd *posibilul* dincolo de *întîmplat,* realismul este o modalitate iscoditoare, capabilă de mari investigaţii, capabilă să facă *„necunoscutul cunoscut".*

UN PROMETEU RUS

Am trecut pînă acum prin domeniul fermecător al filozofiei lui Bielinski şi evident că nu te poţi opri aici. Bielinski nu este decît începutul unui drum de o însemnătate considerabilă în istoria filozofiei şi esteticii universale. Contactul cu lumea ideilor, specifică inteligenţei marelui democrat-revoluţionar, te obligă să continui călătoria începută şi să treci mai departe, prin peisajul intelectual caracteristic lui Cernîşevski.

Trebuie să adaug că modestele însemnări de pînă acum şi acele care vor urma nu sînt decît simple notaţii de lectură, o lectură efectuată în lumina cerinţelor de azi ale literaturii noastre. Ca cititor, parcurg textele democraţilor revoluţionari şi subliniez acele momente şi idei care mi se par utile pentru activitatea actuală a esteticii şi criticii noastre literare.

În legătură cu textele care ne stau la îndemînă, trebuie să relev parcimonia lor numerică. Cititorul romîn nu poate încă folosi decît un număr limitat din extraordinara bogăţie a textelor democraţilor revoluţionari ruşi. Sîntem recunoscători „Cărţii Ruse" pentru volumele apărute pînă acum, dar ele nu au făcut decît să trezească interesul acut pentru opere uriaşe din care ni s-au oferit numai fragmente.

Pot privi liniştit resturile splendidului Discobol aflat în Muzeul Naţional al Termelor din Roma şi să completez cu imaginaţia, mergînd pe

drumul mișcării întipărită pentru secole în ce a mai rămas, liniile fine ale capului, mîinilor și picioarelor care lipsesc. Pot face aceeași operație cu resturile uluitoarelor Nereide din Xanthos, păstrate la British Museum, sau cu oricare alte vestigii ale lumii antice. Fantezia recuperează cu emoție ce s-a pierdut și nu mai poate fi aflat vreodată.

Pot reintegra, cu fantezia, strălucitoarele ruine ale lui Heraclit sau Empedocle, în marile edificii din care s-au desprins, și chiar trebuie să fac această operație, cu toate riscurile de exactitate pe care le comportă, pentru că nu pot citi resturi, ci numai întregul transmis în vestigiile care au supraviețuit.

Dar nu pot să mă mulțumesc numai cu *Arta și realitatea din punct de vedere estetic* a lui Cernîșevski, atunci cînd știu că există o extrem de interesantă lucrare a sa despre Lessing, o voluminoasă cercetare asupra literaturii ruse în epoca gogoliană, urmată de un Pușkin și mai ales un extraordinar *Jurnal*, care-mi reconstituie drumul creator al acestui filozof și revoluționar de geniu.

Am sentimentul că activitatea de traducere din literatura rusă a fost deficientă (cel puțin în acest sector). Avem nevoie de culegeri masive din democrații revoluționari ruși ; ele vor contribui la combaterea tezelor esteticii idealiste occidentale și la prevenirea influențelor dăunătoare pe care le-ar putea avea în estetica și critica noastră literară. O astfel de operație nu se poate face decît cu argumente atrăgătoare și extrem de serioase în același timp. Aici este vorba, prin urmare, nu de un interes acut al unor indivizi sau cercuri intelectuale limitate, ci de o necesitate de ordin social-politic și filozofic, totodată. În lupta împotriva influențelor ideologiei burgheze, textele de estetică și critică literară ale lui Bielinski, Cernîșevski, Dobroliubov etc., etc. pot avea un rol capital.

În general, creaţia democraţilor-revoluţionari este de o mare diversitate. Ne aflăm în faţa unor spirite enciclopedice care pun o cultură temeinică şi variată în slujba revoluţiei sociale împotriva ţarismului.

Cernîşevski este filozof istoric, economist, estetician, critic literar şi romancier, pentru a numi disciplinele mari în domeniul cărora s-a afirmat. Uimitoare la el este nu atît diversitatea mare a problemelor cercetate, cît faptul că a creat o operă uriaşă în condiţiile unei existenţe înfiorător de chinuită. Epoca de libertate civică destinată creaţiei (nu poate fi vorba despre libertate de creaţie sub ţarism) nu depăşeşte pentru Cernîşevski un deceniu. În 1853 el îşi termină dizertaţia *Arta şi realitatea din punct de vedere estetic,* iar în 1862 este întemniţat.

Viaţa lui Cernîşevski este, ea însăşi, o extraordinară operă de creaţie, în sensul revoluţionar cel mai pur şi înalt cu putinţă.

În 1854, ca o continuare a dizertaţiei sale, Cernîşevski începea să scrie o lucrare *Despre sublim şi comic* (rămasă neterminată), în care, la fel ca şi despre conceptul de frumos, el demonstra faptul că sublimul, tragicul, eroicul nu sînt pure abstracţii ale minţii umane, ci manifestări concrete, perfect reale, datorită prezenţei omului în lume. Sublimul, tragicul, eroicul înainte de a exista în artă, există în viaţă. La un moment dat, Cernîşevski scrie : *„Aşadar, adevăratul sublim sălăşluieşte chiar în om, în viaţa sa intimă. Omul are voinţă, are diferite aspiraţii. La unii oameni voinţa este atît de neclintit îndreptată spre un anumit ţel, aspiraţiile lor sînt atît de intense, încît aceşti oameni ne par infinit de puternici în comparaţie cu toţi cei din jur... Asemenea oameni sînt sublimi, asemenea aspiraţii sînt sublime.“*

Aşternînd cu simplitate aceste rînduri pe hîrtie, filozoful nici nu bănuia că vorbeşte despre sine.

De altfel, acest om, de excepţională inteligenţă şi simplitate, n-ar fi îndrăznit niciodată să-şi dăruiască atribute pe care, analitic, el le conferea marilor eroi ai umanităţii. El îşi atribuia numai obligaţii şi îndatoriri aspre, străbătute de un suflu eroic : *„Eu nu-mi voi cruţa viaţa pentru triumful convingerilor mele, pentru triumful libertăţii, egalităţii, fraternităţii şi prosperităţii, pentru desfiinţarea sărăciei şi a viciului, dacă voi fi convins că părerile mele sînt adevărate şi că vor triumfa ; iar dacă voi fi sigur că vor triumfa, nu voi regreta că n-am să văd ziua triumfului şi a domniei lor şi nu voi muri împăcat decît dacă voi fi convins de acest lucru“.*

Sînt puţine existenţele celebre în care să existe o astfel de strictă concordanţă între idei şi practică. În acest sens, Cernîşevski însuşi, ca om, este o excepţională creaţie a umanităţii. La vîrsta de douăzeci de ani este zguduit de tumultul mişcărilor europene de la 1848. Este epoca în care conştiinţa sa se radicalizează, capătă o frumoasă şi timpurie maturitate. Într-o însemnare de *Jurnal* din septembrie 1848 el face o netă distincţie între liberalism, ca demagogie a libertăţii, şi adevărata luptă revoluţionară pentru libertate : *„Nu-mi plac aceşti domni, care rostesc libertate, libertate şi limitează această libertate la simpla rostire a cuvîntului şi la scrierea lui în legi fără să-l introducă în viaţă. Ei vor să desfiinţeze legile care vorbesc despre inegalitate, dar nu desfiinţează orînduirea socială în care nouă zecimi din popor sînt sclavi şi proletari. Chestiunea nu constă în faptul dacă va fi sau nu un ţar, dacă va fi sau nu o constituţie în relaţiile sociale, ci în faptul că o clasă să nu mai sugă sîngele alteia.“* Şi ceva mai departe, în acelaşi *Jurnal* : *„...Iată imaginea ideii mele despre Rusia : aşteptarea de neînvins a revoluţiei apropiate şi setea după aceasta, cu toate că ştiu că multă vreme, poate foarte multă*

vreme, nu va ieşi nimic bun din aceasta, că poate pentru multă vreme va creşte numai oprimarea etc. Ce contează! Omul care nu este orbit de idealizare... nu se poate teme de aceasta... Eu ştiu că fără convulsii nu se poate face niciodată un pas înainte în istorie. Oare sîngele nu se mişcă în om în mod convulsiv? Oare bătaia inimii nu este convulsivă? Omul merge fără să se mişte? Nu! Cu fiecare pas el se apleacă, se clatină şi calea lui este o înlănţuire de asemenea aplecări..."

Cînd în anul 1848 el scrie în *Jurnal: „Mi se pare că în convingerile mele cu privire la ţelurile finale ale omenirii am devenit adeptul hotărît al socialiştilor, comuniştilor şi republicanilor radicali"*, el trasează linia eroică a existenţei sale. Socialist şi comunist utopic, în teorie, prin însăşi forţa condiţiilor istorice în care a creat şi în lipsa unei ample mişcări muncitoreşti, el este totuşi comunist în exemplara conduită a vieţii sale.

La 7 iulie 1862 este arestat şi închis în celula cu numărul 11 a fortăreţei Petropavlovsk [1], cea mai teribilă temniţă a Rusiei ţariste. Aici stă timp de doi ani de zile, pentru că autorităţile sînt incapabile a găsi elemente concrete, pe baza cărora arestatul să fie condamnat. Este adevărat că arestatul făcuse agitaţie revoluţionară, tipărise violente manifeste antiţariste, organizase cercuri de revoluţionari şi simpatizanţi, dar toate acestea cu un extraordinar simţ al activităţii ilegale, cu un tact şi o subtilitate a mişcării subterane atît de desăvîrşite, încît anchetatorii nu aveau la îndemînă nici o dovadă palpabilă, în afara unor martori cumpăraţi şi a unor scrisori false. În cele din urmă, el este condamnat, împotriva tuturor normelor judiciare, la paisprezece ani muncă silnică în mine şi apoi la deportare pe viaţă în Siberia.

[1] După şaisprezece ani, discipolul său, Gherea, va fi întemniţat în aceeaşi fortăreaţă, în celula cu numărul 19.

Minele Cadainsc (la frontiera mongolă), temniţa din Viliuiscul îngheţat (Iacuţia), fierbintele Astrahan : acestea sînt punctele cardinale ale existenţei lui Cernîşevski timp de douăzeci şi şapte de ani. Mai mult nu se poate spune în cîteva rînduri. Ce s-a întîmplat în aceste aproape trei decenii de fantastică detenţiune, prin asprimea ei, ar putea fi spus numai într-un mare roman sau poem dramatic. Detenţiunea era atît de severă, încît trei încercări succesive de eliberare, pregătite de către prieteni, printre care una (în 1870), din iniţiativa lui Karl Marx, sînt sortite eşecului.

În 1874 (după doisprezece ani de muncă silnică şi temniţă grea) un demnitar al autorităţilor ţariste îl vizitează la Viliuisc, propunîndu-i să adreseze ţarului o cerere de graţiere, pe care i-o prezintă de altfel gata redactată. Deţinutul trebuia să pună numai o semnătură pentru a fi liber.

Cernîşevski ia hîrtia, o citeşte cu atenţie şi apoi, cu un calm care l-a înspăimîntat pe înaltul demnitar : *„Vă mulţumesc. Dar nu prea înţeleg pentru ce anume trebuie să cer graţiere? Aici este o problemă. Am sentimentul că surghiunul meu se datoreşte faptului că între capul meu şi capul şefului de jandarmi Şuvalov este o mare deosebire — dar pentru aceasta se poate oare cere graţiere? Vă mulţumesc încă o dată pentru osteneală. În ce priveşte însă cererea, refuz cu hotărîre s-o semnez.“*

Cernîşevski a murit la 17 octombrie 1889, după douăzeci şi şapte de ani de temniţă, muncă silnică şi deportare. În tot acest timp a scris enorm, şi el însuşi a distrus o bună parte din cele scrise, pentru a nu cădea în mîna călăilor săi. O altă parte s-a pierdut în drumurile hazardate pe care manuscrisele au fost trimise, dincolo de cercul de fier al detenţiunii sale.

O singură clipă de-a lungul acestei existenţe de intern buzele sale nu au rostit un cuvînt de

deznădejde. Scrisorile către soție și fiii săi sînt pline de elan, de îndemnuri optimiste.

În acest om de geniu, ideile nu s-au transformat numai într-un cîntec covîrșitor prin subtilitate, dar și într-o forță morală uimitoare. El a crezut atît de mult în viața viitoare a ideilor sale, încît suferința sau moartea nici nu au mai existat pentru el.

Plehanov, cînd vorbește de Cernîșevski, îl numește *„un Prometeu al literaturii"*. Nici nu poate fi numit altfel. El a demonstrat prin propria-i existență că marile mituri nu sînt numai vestigii ale unor realități pierdute dar și anticipări ale altora viitoare.

Aș adăuga doar că a fost un Prometeu rus. Aceasta ca un omagiu adus poporului care a dat naștere unui astfel de om.

ESTETICA ÎMPĂCIUIRII ŞI ESTETICA LUPTEI INTRANSIGENTE

Arta şi realitatea din punct de vedere estetic, lucrarea fundamentală care ne introduce în lumea ideilor specifică lui Cernîşevski, prezintă pentru estetica noastră un interes deosebit. Nu este vorba de importanţa acestei lucrări în mişcarea mondială a ideilor estetice, prin respingerea clară şi energică a datelor esteticii idealiste, într-un secol în care aceasta reprezenta „teoria predominantă" (cu Hegel), dar de legătura, indirectă bineînţeles, dintre textul filozofului rus şi teoria estetică a maiorescianismului, predominantă pînă nu de mult la noi în ţară.

Teza de doctorat a lui Cernîşevski este în esenţă o aprinsă polemică îndreptată împotriva ideilor hegeliene, prin filiera lui Vischer [1]. Autor al unei *Aesthetick oder Wissenschaft der Schönen (Estetica sau ştiinţa frumosului),* Fr. Th. Vischer (1807—1887), hegelian ortodox (şi nu un *„hegelian de stînga"*, cum credea Cernîşevski, într-o notă din 1888), era de fapt un vulgarizator al sistemului hegelian, într-o manieră lipsită de fiorul dialectic al *Esteticii* lui Hegel, dar avînd interesante expuneri cu privire la istoricul diferitelor arte. În prefaţa la ediţia a treia a tezei sale (apărută

[1] Cernîşevski s-a folosit de Vischer în mod tactic, pentru că, la epoca susţinerii şi apoi a tipăririi tezei sale, numele lui Hegel era interzis de către cenzura ţaristă (ca şi numele lui Feuerbach). De aceea autorul a fost silit să recurgă la perifraze esopice. Cînd vorbeşte de *„sistemul predominant"* este vorba de Hegel, iar cînd scrie despre *„ştiinţa contemporană"* se referă la Feuerbach.

postum), Cernîşevski îl caracterizează cu ascuţime critică pe Vischer ca : *„un gînditor destul de viguros, dar, în comparaţie cu Hegel, rămîne doar un pigmeu. Ori de cîte ori se îndepărtează de ideile fundamentale din* Estetica *lui Hegel, nu face decît să le prejudicieze.“*

Acest „pigmeu“ a fost maestrul lui Maiorescu şi *Estetica* sa izvorul cel mai apropiat al ideilor maioresciene, cum a arătat convingător Aron Densusianu în denunţul său de plagiat. Lectura *Criticelor* lui Maiorescu îţi oferă sentimentul penibil al manipulării unor lozinci hegeliene, rupte din contextul *Esteticii*. Este în *Estetica* lui Hegel o tensiune a ideilor (ceea ce el numeşte *„vertijul bachic“*), pe care, evident, Maiorescu nu a putut-o suporta şi pătrunde. De aceea, refugiul său, pînă la plagiat, în *Estetica* lui Vischer, text domestic, compatibil cu percepţia filozofică limitată a conducătorului „Junimii“, şi de aici şi familiaritatea sa cu Schopenhauer, care prezintă problematica filozofică într-o formă intuitivă, accesibilă şi unui ins nedeprins cu generalizări şi abstracţii.

Iată cum, prin Vischer, *Arta şi realitatea din punct de vedere estetic* este, indirect, un text antimaiorescian de excelentă calitate. Bineînţeles, polemica lui Cernîşevski se situează la un nivel calitativ excepţional, ţintind — dincolo de paravanul limitat al *Esteticii* lui Vischer — foarte departe în vastul domeniu al esteticii idealiste.

Cărui proces intelectual se datoreşte această strălucită fundamentare materialistă a esteticii ? Lectura *Jurnalului* şi a prefeţei la plănuita ediţie a treia a tezei sale ne oferă informaţii solide în această direcţie. *Jurnalul* ne dezvăluie o extrem de rapidă maturizare a conştiinţei tînărului filozof. După o scurtă perioadă de studii teologice, cu influenţele idealiste respective, Cernîşevski este atras de scrierile lui Bielinski şi Herzen. Cei doi titani ai democratismului revoluţionar rus devin maeştrii săi

spirituali şi nu o dată în lucrările sale va apărea caldul elogiu închinat strălucitei lor amintiri. Bielinski îl scuteşte, de fapt, pe Cernîşevski de zbaterile între instanţe contradictorii, care au caracterizat evoluţia celui dintîi. De aci rapida fermitate în gîndire caracteristică evoluţiei intelectuale a lui Cernîşevski. Autorul celebrei teze din domeniul esteticii va trece repede şi prin perioada hegeliană, destul de întinsă la Bielinski. În prefaţa ediţiei a treia a tezei de doctorat, mărturiseşte impresia neplăcută pe care i-a lăsat-o studiul în original al filozofiei hegeliene, cunoscută la început de el numai din interpretările ruse, printr-o optică de stînga. Hegel i-a apărut asemănător unuia din *„filozofii secolului al XVII-lea şi chiar scolasticii"*.

În egală măsură, Cernîşevski îşi mărturiseşte oroarea faţă de absurdităţile metafizicii kantiene, în cadrul căreia, cum arată el : *„formele percepţiei noastre senzoriale nu seamănă cu formele existenţei reale a obiectelor şi de aceea obiectele existente în realitate, ca şi calităţile lor reale, raporturile reale dintre ele, nu sînt cognoscibile pentru noi ; chiar dacă ar fi cognoscibile, n-ar putea forma obiectul gîndirii noastre care introduce întregul material de cunoştinţe în forme cu totul diferite de formele existenţei reale"*. *Arta şi realitatea din punct de vedere estetic,* fiind în esenţă o respingere a tezelor hegeliene, afectează şi metafizica lui Kant.

În momentul în care Cernîşevski îşi elaborează lucrarea, el este un adept convins şi entuziast al filozofiei lui Feuerbach. Filozoful german constituie pentru el o culme a gîndirii universale şi sistemul său o adevărată revelaţie. Înţelegem sentimentele încercate de Cernîşevski la lectura unei cărţi cum este *Esenţa creştinismului,* în care esenţa falsă, teologică, a religiei este înlocuită cu esenţa ei antropologică. Feuerbach l-a eliberat pe Cernîşevski din scurta sa detenţiune în cadrul dogmelor

religioase şi i-a revelat în acelaşi timp latura clericală a sistemului filozofic hegelian. Este firească astfel devoţiunea sa faţă de Feuerbach, al cărui simplu discipol se intitulează, cu extremă modestie. În prefaţa amintită, el spune că teza sa de doctorat nu este decît *„încercarea de a aplica ideile lui Feuerbach la rezolvarea unor probleme fundamentale de estetică"*. Plecînd de la sistemul filozofului german, Cernîşevski ajunge la premisa că : *„lumea concretizată în imagini nu este decît transformarea cunoştinţelor noastre despre lumea reală, transformare ce are loc în închipuirea noastră, conform dorinţelor noastre"*.

Feuerbach a constituit, pentru Cernîşevski, izvorul elanului gîndirii sale filozofice dar şi una din cauzele limitelor vizibile ale meditaţiilor sale. Materialismul antropologic al lui Feuerbach are un pronunţat caracter contemplativ şi metafizic. Lenin caracterizează principiul antropologic al lui Feuerbach şi Cernîşevski ca *„îngust"*, nefiind, împreună cu naturalismul, decît *„descrieri inexacte, slabe, ale materialismului"*. Dar menţinîndu-se pe alocuri în limitele acestui principiu, Cernîşevski îl depăşeşte, în esenţă. Mă gîndesc la faptul că în timp ce Feuerbach se mulţumeşte să *interpreteze* lumea, Cernîşevski doreşte să *o schimbe*, în sens socialist.

Socialismul său este însă utopic, ceea ce arată că Cernîşevski nu a putut să se înalţe pînă la nivelul viziunii despre societate a lui Marx şi Engels, datorită *„stării înapoiate a vieţii ruseşti"*. Pentru înţelegerea rolului excepţional şi limitelor gîndirii lui Cernîşevski nu putem să nu ne referim la „suplimentul" cu care se încheie *Materialism şi empiriocriticism* de V. I. Lenin, capitol închinat în întregime *„marelui hegelian şi materialist rus"*, *„singurul scriitor rus cu adevărat mare care a ştiut, începînd din al şaselea deceniu al secolului trecut şi pînă în 1888, să se menţină la nivelul unui materialism filozofic integral"*.

Obiectul dizertației lui Cernîșevski îl aflăm în negarea și anularea principiilor esteticii hegeliene. Pentru Hegel, estetica este *„știința frumosului, mai precis a frumosului artistic, cu excluderea frumosului natural"*. Cu aceste cuvinte începe *„Introducerea"* la *Estetica*. *„Spiritul* — adaugă Hegel — *fiind superior naturii, superioritatea sa se comunică în egală măsură produselor sale, și în consecință artei. De aceea frumosul artistic este superior frumosului natural. Tot ce provine din spirit este superior a ceea ce există în natură. Cea mai josnică idee care străbate spiritul unui om este cu mult mai bună pentru că ea provine din spirit și pentru că spiritualul este superior naturalului."*

Vom vedea, ulterior, modul în care Cernîșevski anulează postulatul idealist, atît de categoric retrograd, al esteticii hegeliene. Momentului subiectiv exagerat, al operei de artă, căruia Hegel îi dedică lucrarea sa, Cernîșevski îi opune momentul *obiectiv* al creației artistice : realitatea, lumea, viața. Hegel — dezvoltînd latura subiectivă a procesului — ajunge la constatarea că *„frumosul este aparența sensibilă a ideii"* (*„das sinnliche Scheinen der Idee"*). Cernîșevski, urmînd consecvent latura obiectivă a procesului creației artistice, ajunge la formula binecunoscută și de o importanță filozofică excepțională : *„Frumosul este viața"*.

Asupra acestei opoziții fundamentale dintre estetica lui Hegel și aceea a lui Cernîșevski vom mai reveni.

Cred că trebuie subliniată, înainte de a intra în fondul problemei, o altă diferență categorică între sistemele estetice ale celor doi filozofi, diferență care a atras mai puțin atenția cercetătorilor.

Pentru Hegel, arta este un *intermediar*, un *conciliator* între instanțe antagonice, în fapt între : *„exteriorul sensibil și gîndire, între Natură, realitatea finită și libertatea infinită a gîndirii"*. În fi-

nalul *„Introducerii"* la estetica sa, Hegel desenează tabloul momentelor contradictorii între care omul şi gîndirea sa se zbat, după el, zadarnic. Astfel este opoziţia dintre legi şi înclinările naturale, dintre libertate şi necesitate, dintre *„vulgara realitate"* şi *„ideile eterne"*, dintre datorie şi sentiment. *„Astfel* — scrie el — *se ridică unul împotriva altuia domeniile ostile ale gîndirii şi realităţii, ale vieţii subiective şi conceptului rece, ale teoriei şi experienţei"*.

Omul modern simte, după Hegel, cu mult mai multă acuitate decît în alte epoci istorice, acest destin nefericit care face din el *„un fel de amfibie, trăind în două lumi contradictorii, între care conştiinţa ezită fără încetare, incapabilă de a se fixa şi de a lua o decizie satisfăcătoare"*.

Neliniştea alternativei trebuie înlăturată prin resorbţia termenilor antagonici într-un principiu superior care să reprezinte armonioasa lor unitate. Trebuie realizată — spune Hegel — o conciliere între termenii antagonici. *„Este în interesul omului ca această opoziţie să dispară, ca ea să facă loc unei concilieri, să fie găsit un loc de întîlnire, un principiu mai înalt, mai profund, susceptibil de a realiza o armonie între cei doi termeni în aparenţă ireconciliabili."* Şi *„Introducerea"* se termină astfel : *„Filozofia ne arată că această conciliere se efectuează de o veşnicie ; în orice caz, pentru intelect, ea nu poate fi efectuată decît prin filozofie"*.

Prin acest principiu al *concilierii*, estetica hegeliană navighează din plin pe marile oceane metafizice. De la Platon la Plotin, la Kant, Schiller şi Schelling, pentru a nu menţiona decît momentele cruciale ale uriaşei întinderi metafizice, arta a jucat rolul unui *intermediar*, avînd ca scop *concilierea* momentelor antagonice. Arta a fost dintotdeauna, pentru estetica idealistă, o *zonă neutră*, în care — printr-o viziune fundamental greşită — individul ar fi eliberat de povara opoziţiilor, îm-

păcat astfel cu lumea şi cu sine însuşi. La noi, Maiorescu socotea că : *„frumoasele arte, şi poezia mai întîi, sînt repaosul inteligenţei. În mijlocul fluctuaţiunii perpetue, de care este mişcat acel straniu product al formaţiunilor animalice, ce se numeşte minte omenească, arta se stabileşte ca un liman de adăpost spre a reda inteligenţei agitate o linişte salutară.“*

Estetica lui Cernîşevski este net opusă principiului *concilierii.* Împotriva acestui concept el proclamă superioritatea *luptei,* a sensului militant al esteticii şi al artei. Finalitatea acestei lupte este perfecţionarea neîncetată a omului şi a societăţii, cu preţul răsturnărilor violente, al revoluţiilor. *„Frumosul este viaţa“* comportă, ca un corolar inevitabil, ideea că viaţa oamenilor trebuie să fie ameliorată în sensul frumuseţii, al desăvîrşirii, în folosul maselor, al popoarelor. Datorită acestei finalităţi, orice conciliere, orice împăcare cu puteri adverse, ostile vieţii şi frumuseţii ei, este de neconceput.

Esteticii hegeliene, conciliatoare, împăciuitoriste, i se opune, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, estetica militantă, combativă, a lui Cernîşevski. Principiul luptei împotriva oricărei concilieri cu idealismul, pe care se bizuie *Arta şi realitatea din punct de vedere estetic,* a fost desăvîrşit mai tîrziu de către estetica marxist-leninistă. Afirmaţiei lui Hegel că de-a lungul întregii filozofii a operat *concilierea,* îi opunem astăzi principiul leninist al spiritului de partid şi constatarea că : *„Nu se poate să nu se vadă o luptă de partide în domeniul filozofiei, luptă ce exprimă în ultimă instanţă tendinţele şi ideologia claselor vrăjmaşe ale societăţii contemporane. Filozofia modernă este tot atît de pătrunsă de spirit de partid, ca şi cu două mii de ani în urmă.“*

ARTA ŞI REALITATEA

În *Privire asupra concepţiilor estetice contemporane,* Cernîşevski socoteşte că *„un artist autentic îşi bizuie întotdeauna operele numai pe idei actuale"*. Constatarea este în egală măsură valabilă pentru gînditor sau estetician.

Arta şi realitatea din punct de vedere estetic te atrage nu numai prin originalitatea concepţiilor,dar şi prin puternicul ecou al unei epoci istorice şi al unei lupte concrete, pe care aceste concepţii le deţin. Filozoful analizează idei a căror existenţă este milenară. De la Stagirit încoace problema corelaţiei dintre artă şi realitate a fost dezbătută în fel şi chip. Într-o astfel de problemă, fundamentală pentru înţelegerea procesului intim al creaţiei artistice, dar purtînd povara unei imense cantităţi de timp, Cernîşevski introduce suflul autentic al epocii lui, într-o viziune îndrăzneaţă, revoluţionară.

Pentru a demonstra caracterul inovator în estetică al ideilor democrat-revoluţionare, fără îndoială că nimic nu putea fi mai nimerit decît respingerea polemică a ideilor *Esteticii* lui Hegel. Cernîşevski nu anulează în întregime estetica hegeliană. El e conştient de faptul că în *Estetica* filozofului german există momente valoroase, care pot constitui argumente ale unei construcţii estetice materialiste. Astfel, pentru Hegel *frumosul* nu poate fi recunoscut decît într-un obiect individual, viu, idee care va fi mult amplificată la Cernîşevski. Şi arătînd că la Hegel frumosul natural nu are această semnifi-

cație decît prin aluzia la om pe care o cuprinde, Cernîșevski exclamă : *„...mare, profundă idee! Ah, cît de splendidă ar fi fost estetica lui Hegel dacă această idee minunat dezvoltată în cuprinsul ei i-ar fi servit ca fundament în locul fantasticei căutări îndreptate spre plenitudinea de manifestare a ideii.“*

Dar dacă *Estetica* lui Hegel uimește prin subtilitate analitică, nu este *„splendidă“* pentru că baza analizei e de natură idealistă.

Hegel abordează problema artei din punctul de vedere al spiritului absolut, arta fiind pentru el etapa inferioară a unei înălțări, al cărei capăt superior e filozofia. Arta e un moment inferior, pentru că fiind manifestare a Absolutului, totuși nu satisface nevoia noastră deplină de Absolut. Din punctul acesta de vedere religia e superioară artei, cu toate că și arta este o expresie a divinului. Pentru Hegel nu poate fi luat în discuție decît frumosul artistic, singurul dăruit cu realitatea incontestabilă a spiritului. Frumosul natural nu are o existență obiectivă și frumosul artistic nu există în natură. *„Frumosul natural este un reflex al spiritului. El nu este frumos decît în măsura în care își asigură participarea spiritului. El trebuie conceput ca un mod incomplet al spiritului, ca un mod cuprins el însuși în spirit, ca un mod lipsit de independență și subordonat spiritului“* (v. *„Introducere“* la *Estetică*). Astfel, pentru Hegel, frumosul artistic este indiscutabil superior aceluia natural. Din această cauză arta, în estetica hegeliană, trăiește din aparențe și creează aparențe. Ca o consecință, frumosul artistic nu este de ordin logic, făcînd parte din alt domeniu decît gîndirea. În sfera aparențelor, de care arta ține, domnesc arbitrarul și anarhia. Arta intră în domeniul accidentalului și de aceea nici nu se poate preta, după el, unui studiu științific.

În fine, arta este o Atlantidă cufundată pentru totdeauna în apele clasicismului grec. Numai atunci

și mai tîrziu, în epoca evului mediu (vîrsta de aur a artei, după Hegel), arta era expresia sublimei detașări de contingent. Astfel arta *„este un lucru al trecutului"*. Epoca modernă nu mai poate fi creatoare de valori artistice, din cauza : *„complexității accentuate a vieții sociale și politice"*.

„Putem deplînge — scria Hegel — *faptul că atenția noastră este absorbită de interese meschine și de puncte de vedere utilitare, ceea ce a făcut ca sufletul să-și piardă seninătatea și libertatea, singurele care fac posibilă bucuria dezinteresată a artei."*

Acesta este Hegel, în liniile directoare extrem de simplificate ale sistemului său. Împotriva acestor idei, predominante în epoca sa, va da Cernîșevski bătălia.

În *Privire asupra concepțiilor estetice contemporane*, aflu o însemnare extrem de caracteristică pentru atitudinea estetică proprie lui Cernîșevski : *„Apollo din Belvedere și Venus de Medici au fost de mult descriși și cîntați, așa că nouă nu ne rămîne decît să admirăm oamenii vii și viața vie de care uită autorii lucrărilor de estetică, atunci cînd tratează despre Hercule din Farnese și despre tablourile lui Rafael"*. Însemnarea nu trebuie să fie interpretată ca dispreț pentru valorile trecutului. Cernîșevski este un intelectual de mare și fină cultură, un excelent elenist, printre altele. El gîndește însă prin opoziții ferme. Estetica idealistă este paseistă, arta este pentru ea un obiect de studiu inanimat, aparținînd trecutului. Prin opoziție, Cernîșevski creează o estetică a imediatului, a vieții înconjurătoare. De aceea, în sistemul său estetic, latura obiectivă a procesului creator (realitatea) capătă o întinsă dezvoltare, în dauna întrucîtva a laturii subiective. Dar o astfel de construcție e de înțeles, pentru că Cernîșevski are de luptat tocmai împotriva tiraniei subiectivului în domeniul esteticii.

Vorbind despre realitate, Hegel afirma : *„ceea ce noi numim realitate este o iluzie mai puternică, o aparență mai înșelătoare decît aparența artei“* (v. *„Introducere“* la *Estetică).*

Pentru Cernîșevski, realitatea este terenul fertil din care crește, în toată complexitatea și în toate determinările lui, fenomenul artistic.

Realitatea este existență primordială, independentă de subiectul gînditor : *„Realitatea ni se înfățișează într-un chip independent de voința noastră“* (p. 118). Teza fundamentală a sistemului său estetic este afirmată de la început : *„Respect pentru viața reală, neîncredere în ipotezele apriorice, chiar dacă acestea ar fi pe placul fanteziei — iată caracterul tendințelor ce domină astăzi în știință. Autorul este de părere că și convingerile noastre estetice trebuie să fie aduse la acest numitor, dacă, în genere, ar mai avea rost să vorbim despre estetică“* (pag. 28). Conceptul de *realitate* la Cernîșevski are și o latură temporală, de previziune, care ne face să înțelegem caracterul premarxist al esteticii sale : *„Realitatea nu înglobează numai natura moartă, ci și viața umană, nu numai prezentul, ci și trecutul în măsura în care el s-a manifestat prin acțiuni, precum și viitorul, în măsura în care acesta este pregătit de prezent“* (p. 155). Cernîșevski folosește o comparație sugestivă pentru a preciza valoarea realității și corelația dintre artă și realitate : *„fenomenele realității* — scrie el — *sînt ca un lingou de aur fără marcă ; chiar numai pentru acest motiv foarte mulți vor refuza să-l primească, iar mulți alții nu vor putea face distincția între el și o bucată de aramă ; operele de artă sînt ca un bilet de bancă a cărui valoare intrinsecă este minimă, în timp ce valoarea lui convențională este garantată de întreaga societate, fiind prețuit, din această cauză, de toată lumea, astfel că foarte puțini oameni își dau seama, în mod clar, că valoarea ce i se atribuie re-*

zultă din faptul că el ţine locul unui lingou de aur" (pp. 119—120).

Plasîndu-se pe terenul ferm al realităţii, Cernîşevski analizează în primul rînd categoriile clasice ale esteticii : frumosul, sublimul, tragicul, comicul. Nu vom intra în amănunte, lucrarea lui Cernîşevski fiind cunoscută la noi. Filozoful rus respinge argumentat ideea că frumosul este un dat subiectiv, apoi că frumosul natural este inferior frumosului artistic şi, în fine, că frumosul ar fi aparenţa sensibilă a ideii.

Pentru Cernîşevski, *frumosul* este o categorie estetică avînd existenţă obiectivă, independentă de noi. Zona principală de manifestare a frumosului este realitatea : „*realitatea este superioară prin frumuseţea ei creaţiunilor fanteziei, cărora le serveşte drept mijloc de realizare*" (p. 159). Dacă frumosul există în mod obiectiv în realitate, fiind superior frumosului artistic pe care-l generează, esenţa frumosului este însăşi viaţa. Aici, Cernîşevski stabileşte o corelaţie de identitate, cu un caracter extrem de original şi îndrăzneţ : „*Aşadar, cred că...*" „*frumosul este viaţa*", „*frumoasă este fiinţa în care viaţa ne apare precum ar trebui să fie ea după concepţiile noastre*", „*frumos este obiectul ce manifestă indicii de viaţă sau ne aduce aminte de viaţă*" (pp. 33—34).

De la Baumgarten, iniţiatorul noii discipline, pentru care estetica era ştiinţa afectelor (în direcţia semantică a cuvîntului), o teorie a cunoaşterii senzoriale, la Cernîşevski, saltul este ameţitor. Coborîrea frumosului din cerul hegelian în tumultul vieţii constituie un act revoluţionar.

În *Privire asupra concepţiilor estetice contemporane*, Cernîşevski completează ideea sa fundamentală, lămurind ce înţelege prin frumosul vieţii : „*În lumea accesibilă simţurilor, nu există fiinţă superioară omului ; de aceea, în lumea accesibilă simţurilor noastre, personalitatea umană constituie forma superioară de frumuseţe, iar toate celelalte*

grade de frumusețe care există în lume au valoare de frumos numai în măsura în care prezintă anumite asemănări și aspecte comune cu omul. În societate, indivizii izolați se unesc într-un întreg; de aceea, societatea umană reprezintă sfera superioară a frumosului."

Cernîșevski s-a oprit aici. Trebuia făcut încă un salt pentru a ajunge la marxism, la dialectica frumosului în cadrul complexei dialectici a socialului. Dar saltul acesta Cernîșevski nu-l putea face fiind ținut în loc de principiul antropologic, feuerbachian, cu preferința sa pentru general uman, cu neputința disocierii socialului și a introducerii omului în activitatea practică, socială.

Cernîșevski face totuși un pas mai departe decît Feuerbach, atunci cînd intuiește specificul de clasă al frumosului. Ampla sa comparație între frumusețea fetei de țară și a celeia din mediul avuților este excelentă.

Definiția lui Cernîșevski presupune că : „*nu există idei abstracte în domeniul frumosului, ci doar făpturi individuale, căci viața n-o putem vedea manifestîndu-se decît în făpturi reale, vii*" (p. 131), iar individualul, fiind garanția frumosului, urmează că între *frumos* și *absolut* nu există nici o legătură, idee care dă o puternică lovitură absolutului hegelian.

În estetica lui Cernîșevski totul este subordonat realității și vieții. Sublimul, tragicul, comicul sînt admirabil analizate în viziunea sa proprie, dezvăluindu-li-se geneza în realitate, în viață. Conținutul artei scapă și el din strînsoarea frumosului hegelian și devine : „*întreaga diversitate de obiecte, evenimente, probleme și aspecte ale vieții care prezintă interes pentru om*" (p. 129).

Plecînd de la acest centru de rotație al realității, în sistemul lui Cernîșevski se desfășoară în mod armonios diferitele elemente și categorii ale esteticului.

Afirmația absolută, larg argumentată, cu privire la superioritatea realității față de artă, a făcut pe mulți critici, unii foarte apropiați de noi, să spună că pentru Cernîșevski arta are de fapt o importanță minimă. Filozoful a fost astfel criticat (de astă dată îndreptățit) pentru ideea că arta ar fi un „surogat" al realității, idee care este însă fugară, ca o neglijență a condeiului în focul luptei împotriva idealismului.

Adevărul este că Cernîșevski acordă artei o finalitate de extremă însemnătate. În primul rînd arta, ca reproducere a realității, trebuie să ofere *„tot ceea ce prezintă interes pentru om în viață"* (p. 166), trebuie în plus să *explice* fenomenele vieții și să le *aprecieze*. Arta, în sistemul estetic al lui Cernîșevski, este astfel socotită ca o extrem de necesară activitate *morală*. Artistul este un *gînditor*, dar și un *îndrumător* al oamenilor. În finalul expunerii sale apare o definiție, prin care Cernîșevski intră în imediata noastră actualitate : *„Să se mulțumească, deci, arta cu înalta și măreața ei menire : aceea de a... constitui un manual care să-i slujească omului drept călăuză în viață"* (p. 141).

DIALOG ÎNTRE FILOZOF ŞI ARTIST

Mă gîndesc la schimbul de scrisori dintre Lenin şi Gorki. Doi mari prieteni şi două uriaşe forţe ale noului umanism proletar. Dar cîtă deosebire între ei ! Lenin este într-adevăr filozoful în sensul ideal visat de Marx, adică omul destinat să schimbe faţa lumii. Geniul său, concentrat asupra acestei direcţii esenţiale a spiritului uman, subordonează totul, absolut totul, cu o extraordinară luciditate, procesului menit să modifice radical lumea, în favoarea imensei mase a oprimaţilor. Atunci cînd, în 1905, el scrie : *„Chestiunea literară trebuie să devină* o parte *integrantă a cauzei generale a proletariatului"*, săvîrşea, cu simplitate, unul din marile acte revoluţionare ale spiritului. Artele alungate din Republica ideală a lui Platon rămăseseră exterioare structurii intime a statelor din diferite orînduiri, trăind din ofranda mecenaţilor. La literatură, ca parte integrantă, structurală, a unei noi umanităţi, nu se gîndise nimeni cu atîta claritate ca Lenin. Cînd pregăteşti o imens de dificilă revoluţie socială, să te gîndeşti la artă şi literatură, ca la o parte integrantă a viitoarei lumi născute din răsturnarea radicală, ca la o putere importantă, capabilă să sprijine revoluţia, aceasta nu ar fi putut-o face decît un om avînd complexa problemă a esteticului în sînge. În geniul politic şi filozofic al lui Lenin este într-adevăr un imens spaţiu închinat Frumosului.

Gorki este artistul subtil născut din marea suferință populară. Din chinurile scoicilor răsar, pe alocuri, perlele. Gorki s-a născut din scoica proletară și cu o cunoaștere aproape exhaustivă a oprimării creează o artă autentică, fermecătoare, stranie uneori. Cînd se gîndește la el, Lenin scrie : *„Gorki este, incontestabil, cel mai proeminent reprezentant al artei proletare...“*. Ciudat însă, acest mare artist, care a simțit pe propria lui piele răul exploatării, are o bizară atracție către maleficul gîndirii burgheze. Acela care a scris *Mama,* cu un realism de profundă intuiție politică, este atras în jurul anului 1908 de idealismul machist. Amintindu-mi de strălucita caracterizare a lui Engels cu privire la Feuerbach, aș spune că personalitatea lui Gorki este amenințată în acest timp de o ruptură, în sensul de a fi materialist jos (în sfera observației realiste a lumii) și idealist sus (în sfera generalizării filozofice.) Lenin este îndurerat, contrariat, alarmat de înclinarea artistului pe care-l stimează și îl iubește cu deplină efuziune. În 1920, Gorki își amintea gesturi ale lui Lenin care trădau o atenție depășind amiciția, către sfera afecțiunii paterne : *„În anul 1907, după ce sosisem cam bolnav în umeda Londră, la Congresul Partidului, Vladimir Ilici veni la mine la hotel să vadă dacă nu cumva salteaua mi-e umedă, temîndu-se să nu răcesc și mai tare. Pe un astfel de Lenin îl cunosc eu, un om pentru mulți cu totul neașteptat.“* Acest Lenin, amical și patern, devine intransigent în domeniul disputei de idei. La 24 III 1908 îi scrie lui Gorki : *„Iubite A.M. ! Am primit scrisoarea d-tale referitoare la disputa mea cu machiștii. Te înțeleg pe deplin și-ți respect sentimentele și trebuie să-ți spun că și de la prietenii din Petersburg primesc scrisori asemănătoare, dar sînt profund convins că greșești. Trebuie să înțelegi, și vei înțelege firește, că, atunci cînd un membru de partid ajunge la convingerea că o anumită propagandă este greșită și dăunătoare, el e*

obligat să ia atitudine împotriva ei. Eu n-aş fi dat alarma dacă nu m-aş fi convins definitiv (şi de acest lucru mă conving tot mai mult pe zi ce trece, pe măsură ce fac cunoştinţă cu izvoarele înţelepciunii lui Bazarov, Bogdanov et Co) că toată cartea lor este absurdă, dăunătoare, filistină, obscurantistă de la început pînă la sfîrşit, de la vîrf pînă la rădăcină, pînă la Mach şi Avenarius... Şi atunci, despre ce fel de «împăcare» poate fi vorba, iubite A. M. ? E ridicol chiar să ne gîndim la aşa ceva. Lupta este absolut inevitabilă. Dar oamenii de partid trebuie să depună toate eforturile nu pentru a muşamaliza, sau a amîna, sau a se eschiva, ci pentru ca munca practic necesară a partidului să nu sufere..."

Lupta din emigraţie, dintre bolşevici şi menşevici, îi provoacă lui Gorki un sentiment de tristeţe şi dezamăgire, din dorinţa — probabilă — a unei unităţi cu orice preţ, chiar cu ascunderea divergenţelor. Lenin îi scrie în 16.XI 1909 : „*Iubite Aleksei Maximovici... Avea dreptate filozoful Hegel, zău aşa: viaţa se dezvoltă prin contradicţii, iar contradicţiile vii sînt cu mult mai bogate, mai multilaterale, mai pline de conţinut decît par la început unei minţi omeneşti... Prin talentul d-tale de artist ai adus atît de mult folos şi vei mai aduce încă atîta folos mişcării muncitoreşti din Rusia — şi nu numai din Rusia — încît în nici un caz nu-ţi este permis să te laşi pradă unor stări sufleteşti sumbre, provocate de episoadele luptei din străinătate. Sînt împrejurări cînd viaţa mişcării muncitoreşti generează în mod inevitabil această luptă din străinătate, sciziuni, certuri şi încăierări între cercuri, dar aceasta nu pentru că mişcarea muncitorească ar fi slabă înăuntrul ei sau că social-democraţia ar fi greşită înăuntrul ei, ci pentru că elementele din care clasa muncitoare trebuie să-şi făurească partidul sînt prea eterogene şi au un calibru prea diferit...*"

Lenin îl ține la curent pe Gorki cu privire la evenimentele de seamă ale luptei politice și îl îndeamnă cu admirabile accente amicale către o activitate politică concretă : *„Iubite A. M. !* (îi scrie în februarie 1912, n.n.). *În curînd îți vom trimite hotărîrile conferinței* (Conferința de partid de la Praga, 1912, n.n.). *În sfîrșit, am reușit — în pofida canaliei lichidatoriste — să refacem partidul și Comitetul său Central. Sper că te vei bucura de acest lucru împreună cu noi. N-ai vrea să scrii o proclamație de 1 Mai ? Sau o broșurică pe tema sărbătorii de 1 Mai ? Scurtă, întăritoare, ce zici ? Ca pe vremuri — amintește-ți de 1905, așterne cîteva rînduri, dacă vei avea chef de scris...“*

Iar în 1913, Lenin îi scrie îngrijorat lui Gorki la Capri : *„Iubite A. M. ! Văd, amice, că nu ești de loc cuminte ; ce-i cu d-ta ? Te-ai surmenat, te simți obosit, te supără nervii. Asta nu-i treabă. La Capri și încă iarna, cînd e, probabil, mai puțină «aglomerație», s-ar cuveni să duci o viață mai regulată. Dacă nu vede nimeni de d-ta, ai luat-o razna ? Pe cuvînt că nu e bine... Să fii bolnav pe timpurile astea e cu desăvîrșire nepermis...“*

Din noiembrie și decembrie ale aceluiași an, există două scrisori ale lui Lenin în care amiciția este împletită cu profundă durere și ripostă categorică față de o propagandă cu caracter mistic a lui Gorki, aflat în acel moment sub o puternică influență a filozofiei idealiste : *„Dragă Aleksei Maximovici ! Ceea ce faci d-ta e pur și simplu îngrozitor, zău așa !... Nu-i oare îngrozitor că d-ta ai spus așa ceva ? Căutarea de dumnezeu nu se deosebește de zidirea de dumnezeu, de construirea de dumnezeu sau de crearea de dumnezeu și altele de acest soi, cu nimic mai mult decît un drac galben de unul albastru. A vorbi despre căutarea de dumnezeu nu pentru a te pronunța împotriva oricăror zei și draci, împotriva oricărei necrofilii ideologice (orice dumnezeu — chiar cel mai curățel, cel mai*

ideal, nu căutat, ci construit, ceea ce este același lucru — înseamnă necrofilie), ci pentru a da preferință dracului albastru față de cel galben, aceasta-i de o sută de ori mai rău decît a nu spune nimic..." Iar în continuare : „*Toată definiția dumitale este pe de-a întregul reacționară și burgheză... Niciodată ideea de dumnezeu nu a «legat individul de societate», ci a încătușat întotdeauna clasele asuprite prin credința în divinitatea asupritorilor. Definiția dumitale este burgheză (și neștiințifică, neistorică), deoarece operează cu niște noțiuni vagi, generale... și nu cu clase bine determinate, aparținînd unei epoci istorice bine determinate.*"

Și cea mai dramatică, fără îndoială, scrisoare, din acest amplu dialog între Filozof și Artist, este misiva lui Lenin din 31 VII 1919 cînd îi răspunde unui Gorki amenințat cu naufragiul în marasm ideologic, unui Gorki care nu-și recunoaște, sub presiunea intelectualității burgheze, rodul propriului și încordatului său efort : „*Iubite Aleksei Maximovici !... Din scrisoarea d-tale, ca și din cele spuse de d-ta în convorbirile avute cu mine, se simte că te afli sub efectul unor impresii nesănătoase, care te duc la concluzii nesănătoase. Începi cu problema dizenteriei și a holerei ; apoi deodată izbucnești cu un sarcasm bolnăvicios : «fraternitate, egalitate». Fără să-ți dai seama, reiese ca și cum comunismul ar fi vinovat de lipsurile, de mizeria și de bolile din orașul asediat !... Aceste cuvinte nu sînt decît produsul unei stări sufletești nesănătoase, care s-a agravat în ambianța unor intelectuali burghezi întărîtați... În asemenea momente trebuie să trăiești ori ca om politic activ, ori, dacă nu te trage inima la politică, să observi ca artist cum se construiește viața într-un chip nou... la țară sau într-o fabrică din provincie (sau pe front). Acolo e lesne să faci de la prima privire o distincție între descompunerea vechiului și mlădițele noului... N-aș vrea să te sîcîi cu sfaturi, dar nu*

mă pot opri să-ţi spun: schimbă-ţi radical şi condiţiile de viaţă, şi mediul... altfel s-ar putea întîmpla ca să ţi se facă cu totul lehamite de viaţă. Cu o caldă strîngere de mînă..."

Pasionantă dispută între Filozof şi Artist, între geniul politic şi scriitor, dispută care trădează extraordinara grijă, plină de sensibilitate şi fermitate, de amiciţie caldă şi critică severă a conducătorului politic pentru soarta creaţiei şi destinul creatorului. Mă gîndesc că măreţia lui Gorki, printre altele, constă în faptul de a fi fost sensibil la marile idei ale acestui dialog. Opera lui stă mărturie. Şi cînd l-a creat pe Kutuzov, din *Klim Samghin,* militant comunist dăruit cu eroism şi fermitate, sînt convins că a retrăit propria sa dispută cu Lenin, a vibrat din nou la glasul de neuitat al marelui său prieten.

Pentru cine vrea să-şi definească în mod clar în ce constă îndrumarea de partid şi care este adînca ei semnificaţie, nu are decît să recitească schimbul de scrisori, citat aici fragmentar. Şi dacă rolul omului politic, exponent al idealurilor leniniste, veghind cu abnegaţie complicata şi greaua geneză a unei noi culturi, nu este clar cuiva, să amintim cuvintele lui Gorki despre Lenin: *„Înţelegeţi, acest om n-are nevoie de nimic pentru el, însă ca entitate istorică are nevoie de munca voastră eroică, îndărătnică şi încordată, are nevoie de iubirea voastră, bună, omenească*".

REALISMUL SOCIALIST IN CONCEPȚIA LUI GORKI

Apariția realismului socialist în cultura contemporană, caracteristicile noii arte cu o extraordinară putere de atracție pe diferite meridiane ale lumii nu pot fi izolate de numele lui Gorki. Creatorul *Mamei* a intuit, cu o finețe remarcabilă, forța obiectivă a noilor necesități istorice în materie de artă, decurgînd din noile raporturi de clasă ale epocii noastre. Maxim Gorki a meditat îndelung asupra problemelor unei literaturi care să fie specifică proletariatului, aspirațiilor revoluționare și misiunii sale istorice, o literatură capabilă să se opună structural influențelor ideologiei burgheze.

Propaganda revizionistă și burgheză occidentală încearcă astăzi să denigreze activitatea strălucită a lui Gorki în domeniul teoriei literare, făcînd din el un serv al cultului personalității, și din realismul socialist o emanație artificială, neviabilă, a acestui fenomen criticabil. Istoricul occidental Cyril Wilczkowski în *Histoire des littératures (Encyclopédie de la Pléiade)* îl numește pe Gorki *„un legislator"* al literaturii ruse, purtător al concepțiilor *„unei arte didactice chemate să formeze națiunea rusă"*, iar din toată opera lui Gorki, istoricul reține ca valoros doar volumul *Copilăria* din trilogia sa autobiografică.

Există însă un adevăr istoric, pe care nici o sofistică revizionistă de izvor imperialist nu îl poate denatura. Scrierile despre literatură ale lui Gorki, studiate în ordinea lor cronologică, dezvăluie cu

claritate faptul că problematica realismului socialist a apărut, în meditațiile sale de natură estetică, sub impulsul necesității istorice și în urma unui întreg proces și timp de reflectare. Departe de a fi un „legislator" al Parnasului, Gorki apare mai curînd ca un geniu indiscutabil, dotat cu excepțională clarviziune și previziune științifică în materie de literatură. Conceptul de realism socialist a apărut, în studiile sale despre literatură, nu sub constrîngerea vreunui cult al personalității, dar sub imperiul istoriei contemporane al noilor relații dintre oameni, pe care viața socială și istoria le-au generat.

Ca o constantă a activității lui teoretice este ostilitatea netă față de liberul arbitru estetic, față de presupusa independență absolută a creatorului de artă. Împotriva acelora care refuzau spiritul critic și concepția politică a proletariatului, socotindu-le ca limitări ale libertății creatoare, Gorki scria în 1931 : *„Unora, de pildă, li se pare că sînt supuși unei constrîngeri din partea criticii, a politicii, în timp ce — dacă într-adevăr e vorba de o constrîngere — aceasta este exercitată de istorie și mai cu seamă de trecutul istoric. Pe cît se pare, literații protestează împotriva dreptului revoluției de a dispune de energia creatoare a individului — protestează tocmai într-o vreme cînd individul, aparținînd clasei muncitoare, își cheltuiește fără preget energia în slujba unor realizări aproape legendare, cînd tineretul muncitor face adevărate minuni, cînd străvechiul individualist — țăranul, care de milenii visează să aibă o gospodărie a lui personală, particulară a ajuns să-și dea seama că este mai bine și mai demn pentru el să nu fie sclav, ci muncitor, maestru artist al ogoarelor."* (Maxim Gorki, *Despre literatură*, Ed. Cartea Rusă, 1956, pp. 359—360.)

Continua sa preocupare are drept obiect modalitatea de a transpune, în imagini artistice corespun-

zătoare, realităţile surprinzător de noi ale luptei revoluţionare. Cititor pasionat al valorilor literaturii universale, Gorki confruntă necontenit lecturile sale cu viaţa socială, pe care o cunoaşte dintr-o vastă experienţă personală. Atitudinea sa critică rezultă din această permanentă confruntare, de fapt înfrigurată căutare a unei noi arte, capabilă să surprindă trezirea la viaţa liberă, luptele maselor oprimate şi istorica lor victorie în Ţara Sovietelor.

Obiectul literaturii, de atîtea ori afirmat de către Gorki, este omul. În uriaşul salt pe care lumea l-a făcut o dată cu victoria socialismului, umanitatea şi mai ales masele muncitoare au suferit modificări profunde în mentalitate, moravuri, sensibilitate. A apărut ceea ce foarte general este numit *omul nou,* omul epocii revoluţionare, ale cărui trăsături morale şi sufleteşti, a cărui nouă viziune asupra lumii, energie combativă, aspiraţie către giganticul efort constructiv etc., etc. trebuiesc studiate cu ajutorul disciplinelor umaniste, în cadrul cărora literatura ocupă un loc însemnat. Dar între *vechea* literatură şi *noua* realitate, Gorki surprinde un dezacord. El intuieşte faptul că *ceva* trebuie să se schimbe în *tehnica* literară (cum numeşte el, într-o accepţie generală, datele unei metode artistice), pentru a putea cuprinde enorma bogăţie de elemente noi ale realităţii contemporane. Adept al profundei capacităţi de transformare a omului sub impulsul istoriei, Gorki este un adversar al *general-umanului,* în care vede un principiu etic şi estetic al fixităţii, supus accepţiilor retrograde ale activităţii umane (v. *op. cit.* pp. 236, 587 ş.a.). În formula general-umanului, el vede o proiecţie a pesimismului filozofic-social, care reduce speţa umană la o simplă reprezentare a unei voinţe oarbe şi unice, fixă, imuabilă, prin însăşi caracteristica ei de dat unic, odată şi pentru totdeauna. Din momentul în care esenţa umană nu se poate schimba, modificările în relaţia istorică stăpîn-sclav sînt imposibile, ori o

astfel de viziune artistică este incompatibilă cu gîndirea şi sensibilitatea gorkiană. El acuză teoria general-umanului de a fi generat o literatură impregnată de *„conştiinţa nulităţii rolului pe care individul îl joacă în desfăşurarea istoriei"*. De la începutul activităţii sale, el aspiră către o literatură a demnităţii, energiei, virtuţilor umane afirmate pe cale revoluţionară. Iniţial, tînărul Gorki află tipologia literară, a cărei necesitate istorică o simte puternică şi-l preocupă intens, în miturile bătrînei Izerghil, în viaţa aparent liberă a declaşaţilor, a vagabonzilor. De la mit el trece la realitatea socială şi devine conştient de faptul că marile virtuţi umane nu pot fi puse în valoare decît prin lupta şi victoria proletariatului. Devine conştient, în plus, de faptul că numai o literatură a proletariatului poate evidenţia, în imagini pregnante, rolul omului în procesul istoric, în conducerea acestui proces şi în rezolvarea multiplelor şi dificilelor lui probleme. Atunci cînd datele realismului socialist vor fi elaborate complet în concepţia sa estetică (în jurul anului 1933), el nu va uita să insiste asupra *„istorismului"*, ca una din caracteristicile fundamentale pentru noua artă revoluţionară. Este explicabilă astfel şi respingerea violentă, îndreptăţită, de către Gorki, a ideilor lui Paul Valéry care, în *Privire asupra lumii actuale,* enunţase sub formă de paradox unul din celebrele lui aforisme : *„Istoria este cel mai periculos dintre toate produsele laboratorului chimic al minţii noastre"*. După Valéry, istoria — prin puterea ei evocatoare şi deducţiile practice pe care le implică — ar spulbera „liniştea" umanităţii (adică tihna claselor exploatatoare şi a sistemului de exploatare capitalist).

Care este sensul *„istorismului"* în estetica lui Gorki ? Nu trebuie să se vadă în această noţiune o predilecţie pentru evenimentele istoriei în general şi cu atît mai puţin pentru trecut. Gorki a

fost un luptător, un revoluționar, nu un contemplativ. Istorismul este acea forță de pătrundere în complexitatea realității înconjurătoare, de natură să arunce o puternică lumină nu numai asupra umbrelor trecutului, dar și în ținutul cu cețuri al viitorului. În concepția lui Gorki, înțelegerea deplină a momentului contemporan, actual, este de natură să explice evoluția întregii temporalități. În critica sa literară aflăm numeroase și remarcabile reflecții asupra actualității, ca element necesar procesului artei.

Gorki pornește de la ideea că omul nu este numai creator al istoriei, dar și al realității ambiante. „*Realitatea* — spune el — *este creația omului, și dacă ea nu este așa cum ar trebui să fie, singurii vinovați sîntem noi*“ (*op. cit.*, p. 316).

Cînd închină lui Leonov prinosul admirației sale pentru romanul *Soti*, Gorki scrie rînduri minunate în expresia lor înaltă și directă : „*La Leonov fiecare cuvînt luminează. Iar realitatea o cunoaște* ca și cum ar fi făurit-o cu mîna lui (s.n.). *Leonov este un mare talent. Un talent care nu se va epuiza niciodată și care va mai da, desigur, opere foarte valoroase. El își dă perfect de bine seama că trebuie să cunoască realitatea ca și cum el însuși ar fi construit-o, în timp ce pentru cei ce au obiceiul să se văicărească, realitatea este ceva străin și chiar ostil, de aceea se și lamentează atîta*“ (*op. cit.*, p. 349). Și Gorki nu uită să ofere o explicație în plus, subliniind faptul că pentru *Soti* romancierul a „*folosit tocmai material cules din realitatea curentă*“. Pentru Gorki : „*Realitatea este o admirabilă educatoare a omului*“. Iar atunci cînd pune problema educației estetice a noii generații de creatori, ridicată din masa poporului, la însușirea culturii adaugă cunoașterea realității, a sensului creator pe care viața îl oferă. „*Abundența talentelor ridicate din sînul masei în toate domeniile muncii și ale creației ne uimește și ne bucură*

în același timp. Dar pentru ca toate aceste talente să evolueze normal și să capete adîncime, trebuie ca ele să oglindească, să înfățișeze realitatea zilelor noastre... Fiecărui individ, în momentul de față, aspra realitate îi pune hotărît această simplă întrebare: încotro mergi și cu cine? Și în același timp îi arată: ca să te întorci înapoi nu poți, căci drumul este închis, iar ca să te învîrtești mereu pe loc între trecut și viitor, înseamnă să te apuce amețeala și atîta tot" (*op. cit.*, p. 452).

Realitatea, văzută ca o creație a omului, implică ideea necesară că literatura trebuie să fie o modalitate de intervenție în transformarea lumii, a realității. Prin urmare, Gorki nu este promotorul *„unei arte didactice"*, nu este legislatorul unui Parnas în care estetica trebuie înlocuită cu pedagogia, cum crede Wilczkowski cu rea-credință. Gorki este un revoluționar și un marxist-leninist care vede necesitatea transformării lumii și artei. Educația creatorului este făcută de către realitatea practică, experiența socială, iar sensul educativ al literaturii nu este altceva decît înaltul mesaj al pedagogiei sociale, al transformărilor revoluționare pe care literatura trebuie să le reflecte. Gorki intuiește cu sensibilitate și ascuțime că realitatea nouă cere o nouă estetică. În căutarea metodei inedite, capabilă să traducă în imagini tot tumultul vieții noi a maselor, Gorki a ajuns, neconstrîns de nimeni, sau constrîns numai de istorie, de existența socială a oamenilor, la ideea realismului socialist.

Filiația ideilor estetice în critica literară a lui Gorki este extrem de importantă și subliniază fără echivoc modul extrem de firesc în care a luat naștere conceptul de realism socialist.

Formația spirituală a tînărului Gorki este romantică și un timp romantismul va domina concepția sa despre viață și literatură. Retorica romantică va fi vizibilă, de altfel, în stilul prozei

sale juvenile, pe care Cehov îl va supune unei critici aspre și amicale și va rămîne prezentă, pînă la sfîrșit, în scrierile sale despre literatură.

Este interesant de văzut ce anume iubește tînărul Gorki în domeniul literar și ce anume repudiază. Este entuziasmat de *Cyrano de Bergerac*, comedia eroică a lui Rostand, expresia unei viziuni romantice asupra raporturilor dintre individ și lume. În egală măsură, din literatura franceză îi admiră pe Balzac și Stendhal, pe Flaubert și Maupassant. Pe Balzac îl iubește ca pe un *„dascăl și un prieten"*, fiind covîrșit de *„vastitatea planurilor sale, temeritatea concepției, adevărurile rostite de el și genialele-i previziuni — care în bună parte au și început să fie confirmate în prezent..."* (Maxim Gorki *Despre literatură*, Cartea Rusă, 1956, p. 111). Studiul marilor realiști francezi îi este recomandat de către Tolstoi : *„Toți aceștia știu să scrie* — îi spune Tolstoi —, *au simțul formei uimitor de dezvoltat și se pricep să concentreze conținutul. Doar Dickens și probabil Thackeray mai pot sta alături de ei"*. La Balzac, prin urmare, Gorki admiră *„geniala previziune"*, la Stendhal presentimentul viitorului, în sensul *„inevitabilei dezagregări lăuntrice a societății burgheze, miopia și optuzitatea ei"* (*op. cit.*, p. 447), pe amîndoi îi consideră dascăli pentru că i-au corectat și potolit romantismul juvenil, tendința către fabulos și depărtare de realitate.

Cine urmărește suita studiilor critice ale lui Gorki nu poate trece peste dramatica dezbatere interioară a artistului. Inițial, preferința sa e cucerită total de către romantism, pe care, însă, la un moment dat, îl simte incapabil de a opera cu precizie asupra realității vii. Romantismul său nativ este corectat de viață, în primul rînd, și de marii maeștrii ai realismului critic. În afară de clasicii francezi ai prozei realiste, o influență considerabilă asupra formației intelectuale a lui Gorki au avut-o

Tolstoi, Cehov, Korolenko, pe care i-a cunoscut personal. Memorialistica sa în legătură cu aceşti titani ai realismului este pasionantă. Gorki a realizat aici pagini de excepţională literatură, în care vibrează mesajul profund realist şi profund uman al acestor uriaşi ai literaturii. Îl tulbură mai ales observaţia critică, severă, a lui Korolenko, pe marginea unor manuscrise juvenile : *„E o lucrare ciudată, plină de romantism, dar romantismul a răposat de mult. Nu ştiu, zău, dacă acest Lazăr mai merită să fie înviat din morţi. Îmi face impresia că nu cînţi cu vocea dumitale. Dumneata eşti un realist, nu un romantic, un realist!"* (*op. cit.*, p. 191).

Care trebuie să fie destinul literaturii : în direcţia romantică, sau în sensul realismului critic ? De-a lungul unei întregi perioade, în studiile sale literare, există o dilemă în această privinţă, pe care Gorki o va rezolva cu ajutorul vieţii. Din confruntarea permanentă a ideilor sale asupra literaturii, cu problematica dificilă a realităţii, cu noile date ale istoriei, va rezulta, cu încetul, conceptul de realism socialist.

Profunda sa afinitate pentru romantism îl ajută să vadă faptul că luminile realismului critic au un cîmp de acţiune limitat, iar admiraţia sinceră pentru maeştrii realismului îl face sensibil faţă de lipsurile serioase ale romanticii şi mai ales îi dezvăluie adevărul că romantismul nu poate fi gîndit ca o unitate, ca un întreg neantagonic.

Gorki distinge un romantism pasiv, al deznădejdii şi al disoluţiei individuale, şi un romantism activ care *„tinde să întărească voinţa omului de a trăi, să-i stîrnească revolta împotriva realităţii, împotriva oricărei constrîngeri din partea ei"* (*op. cit.*, p. 268). Cum apare firesc, creatorul *Albatrosului* este partizanul acestei modalităţi a romantismului, pentru că la Gorki există, ca o constantă a operei sale, cultul romantic activ al omului.

Ca literatură a protestului, a revoltei împotriva orînduirii şi mentalităţii burgheze, Gorki are o stimă considerabilă pentru marii realişti. Ceea ce admiră la realismul critic este *criticismul* şi *raţionalismul.* Balzac, Stendhal, Tolstoi, Cehov etc., etc. au educat generaţii întregi în spiritul protestului împotriva multiplelor inechităţi burgheze. Literatura realismului critic Gorki o numeşte *prerevoluţionară,* nu numai pentru a o fixa istoriceşte, dar şi pentru a-i preciza sensul mesajului ei. În acelaşi timp însă, în legătură cu noile date ale istoriei, Gorki subliniază categorica insuficienţă a realismului critic. Tematica fundamentală a literaturii europene şi ruse din secolul al XIX-lea era *„individualitatea ca element opus societăţii, statului, naturii... Tema principală, fundamentală, a literaturii dinainte de revoluţie, o constituie tragedia omului, căruia viaţa i se pare prea strîmtă, simţindu-se de prisos în societate, a omului care... nereuşind, suferă, se ratează“* (*op. cit.,* pp. 618—619). Viziunea critică a vechiului realism surprindea analitic fenomene esenţiale ale realităţii, avea un rol activ prin protestul ei implicit şi darul previziunii, prin disoluţia societăţii burgheze pe care o prevestea. În lumea socialistă, Gorki constată brusc caracterul caduc al acestei literaturi şi rolul negativ pe care-l are, atunci cînd modelele ei sînt folosite ca atare. Cînd vorbeşte despre dificila dezvoltare a noii literaturi socialiste, Gorki observă cît se poate de judicios faptul că *„glasul istoriei noi“* este slab auzit în literatură din cauza prestigiului şi influenţei vechii literaturi. Glasul istoriei nu este deplin auzit pentru că : *„subordonîndu-se în chip pasiv tradiţiei vechi, atitudinii critice de demascare a realităţii, ea* (literatura, n.n.) *nu oglindeşte suficient de clar cea de a doua realitate ; zugrăvind starea de lucruri anterioară, ea n-o vede pe cea nouă, nu observă, în haosul lumii vechi scăpătate, noul dinlăuntrul omului, noul ce s-a*

născut și va trăi în veci, noul ce nu va pieri niciodată, ci doar se va schimba în mai bine... Cred că literatura noastră nu are încă imaginea clară a acestor oameni, n-a ajuns încă să-i înțeleagă cum trebuie și nu prea este în stare să sprijine, să dezvolte dorința lor de viață și activitate creatoare. Literaturii îi lipsește optimismul și spiritul eroic în timp ce realitatea a și devenit eroică" (*op. cit.*, p. 308). Citatul face parte dintr-un articol intitulat *Tînăra literatură și sarcinile ei*, scris în 1929, articol care precizează în mod fundamental dezacordul dintre noua realitate istorică și vechea literatură.

De aici și ideea lui Gorki că literatura sovietică nu se poate realiza pe deplin decît pe baza unei noi estetici : *„Literatura sovietică își creează propria ei estetică la temelia căreia se află eroismul epic al proceselor de muncă și lupta de clasă, iar după victoria obținută în această luptă, la temelia esteticii va rămîne lupta împotriva naturii"*.

Căutarea unei modalități de transpunere în artă formează obiectul multor articole și studii ale lui Gorki.

În articolul *Despre literatură și altele*, din 1931, găsim rezolvarea problemei sub aspectul ipotezei : *„Nu este oare cazul* — se întreabă Gorki — *să se caute o posibilitate de a îmbina realismul cu romantismul, formînd un al treilea curent apt să redea realitatea eroică a zilelor noastre în culori mai vii, să vorbească despre ea pe un ton mai înălțător, mai vrednic de ea ?"*. Aici Gorki se află în momentul solemn al genezei realismului socialist. Apariția noii metode de creație este astfel rezultatul unui întreg proces intelectual, determinat de existența unor noi condiții istorice, în care rolul masei, al poporului, este predominant. Romantismul și realismul critic, ca atare, în vechea lor accepție, au încetat de a mai exista, pentru că a încetat să mai existe opoziția dintre individ

şi societate. Societatea socialistă nu mai zdrobeşte individul deosebit prin virtuţi morale şi aspiraţii înalte, îl cultivă pînă la dimensiunile eroismului şi îl face simbol al existenţei sociale. Momentul istoric e fundamental deosebit. În locul contradicţiei dramatice dintre individ şi lumea ostilă, a apărut contradicţia între clasa muncitoare şi burghezie, cu neputinţă de surprins prin intermediul vechilor mijloace literare. Realismul socialist este expresia firească, organică, a acestei noi etape istorice.

În studiile lui Gorki sînt extrem de interesante reflecţii asupra realismului socialist, ca expresie a *„existenţei în acţiune"*, sau asupra *„perspectivei"* ca element fundamental pentru realismul socialist. Gorki a creat astfel o întreagă *„fiziologie"* a noii metode, asupra căreia nu mai insistăm. În momentul în care valabilitatea şi viabilitatea realismului socialist este pusă la îndoială de către cercuri imperialiste şi de către adepţii revizionismului, ne-a interesat în primul rînd urmărirea îndeaproape a procesului care a dat naştere realismului socialist. Este vorba de un proces firesc, organic legat de istoria proletariatului revoluţionar. De aici impresia clară care se degajă, că adversarii realismului socialist ţintesc mai departe de obiectivul strict literar sau artistic, în existenţa însăşi a proletariatului revoluţionar şi a socialismului, ca realitate istorică, indestructibilă.

ARTĂ REVOLUȚIONARĂ

Cum într-o estetică a secolului al XX-lea arta recentă a filmului cu o dezvoltare atît de impetuoasă nu poate fi neglijată, studiul determinantelor estetice a celei de a zecea muze mi se pare profitabil pentru oricine lucrează în domeniul artei. Mă interesează cinematograful nu în sine, ca fenomen estetic izolat, ci pentru legăturile lui certe cu literatura. Am sentimentul că arta filmului poate exercita, în momentul de față, o influență rodnică asupra fenomenului literar, sugerîndu-i noi soluții artistice. În această privință arta lui Eisenstein, sclipitoarele sale puncte de vedere estetice îmi apar ca cele mai utile.

Eisenstein este unul din profund impresionantele genii ale uriașului proces social generat de către Marea Revoluție Socialistă. Sensibilitate dăruită fără rezerve cauzei socialismului, Eisenstein a cristalizat imensul tumult revoluționar în subtil proces creator. Prin Eisenstein, spiritul nobil și efervescent al grandiosului Octombrie a revoluționat arta cinematografică, conferindu-i o esență profund umană. Eisenstein era perfect conștient de faptul că el, ca artist, este o creație a unuia din cele mai mari evenimente istorice ale lumii : *„Furtuna revoluționară* — scria el — *m-a eliberat din inerția care mă aștepta pe drumul pe care mi-l pregătisem, și a permis dezvoltarea tendințelor existente în mine, dar care nu ar fi fost niciodată atît de puternice încît să se poată elibera singure“.*

Am avut prilejul să citesc două din ultimele lucrări închinate în Occident marelui cineast sovietic. Una este o biografie [1] notorie în Apus, semnată de Marie Seton, specialistă engleză în problemele filmului, și care l-a cunoscut îndeaproape pe Eisenstein. Cealaltă, un studiu de estetică a filmului [2], alcătuit de Jean Mitry, critic și teoretician.

Marie Seton creează o biografie impresionantă în liniile ei esențiale, a unui Luceafăr incapabil să se apropie de lumea comună, pe calea erosului. Biografia reconstituie drama personală a unui ascet, în sensul superior al cuvîntului, un ascet al artei, așa cum se vedea pe sine și Balzac, în corespondența lui. Influențată de freudism, Marie Seton este înclinată să vadă geneza artei eisensteiniene în sublimare, fără să ignoreze cadrul social în care s-a desfășurat evoluția ei uluitoare. Cît este de adevărată ampla biografie a scriitoarei engleze aceasta ar putea-o spune numai acei care l-au cunoscut pe marele artist. Am reținut din această carte, tulburătoare prin talentul biografei, locul extrem de important pe care figura lui Eisenstein îl ocupă în conștiința Occidentului. *„În Eisenstein* — scrie biografa — *se unesc geniul artistului și fervoarea cercetătorului inspirat. Cele șase filme terminate, deși nu reprezintă decît o parte din activitatea sa creatoare, îl impun ca unul din artiștii cei mai însemnați ai secolului al XX-lea... Din momentul în care operele sale complete vor fi adunate la un loc, este posibil ca viitorul să-l așeze pe Eisenstein-savantul și Eisenstein-filozoful tot atît de sus ca și pe realizatorul de filme, dacă nu chiar mai sus. Poate chiar va fi considerat ca un geniu universal.“*

[1] **Marie Seton**, *Eisenstein*, traducere din limba engleză de L. Lanoix și J. Queval, Ed. du Seuil, 1957.

[2] Jean Mitry, *S. M. Eisenstein*, Clasiques du cinéma, Ed. Universitaires, 1956.

Cartea lui Jean Mitry este o bună exegeză a esteticii eisensteiniene (şi traducerea ei în limba romînă ar interesa extrem de mult lumea noastră intelectuală). Mitry nu este speriat de cuvîntul „propagandă", rostit peiorativ în legătură cu arta lui Eisenstein de către spirite reacţionare. *„Operă de propagandă, prin urmare. Dar în sensul cel mai nobil al cuvîntului. Aşa cum au fost toate marile opere de artă care au reflectat la un moment dat conştiinţa universală, elanul unui întreg popor unit în jurul unei aceleiaşi idei sau aceluiaşi sentiment naţional. Aşa cum au fost* Iliada *şi* Odiseea *pentru greci, poemele eroice medievale şi nordicele* Saga *pentru civilizaţia occidentală, Tragicii pentru Reformă şi atîtea altele."* Şi Mitry îşi încheie astfel lucrarea : *„Dacă o cunoaştere aprofundată, căutarea lucidă şi armonioasă, conştiinţa unei arte sub toate formele sale este numai apanajul celor mai mari* (artişti, n.n.), *atunci noi credem, sîntem convinşi că, dintre toţi, Eisenstein a fost cel mai mare".*

Asemenea afirmaţii nu aparţin unor adepţi politici ai ideilor socialismului, şi ele marchează, tocmai prin aceasta, un triumf al revoluţiei socialiste în domeniul esteticii, evidenţa clară a faptului că arta sovietică a generat, numai în patru decenii, valori de mărime universală, de care arta întregii lumi nu se mai poate dispensa.

În ce constă caracterul profund revoluţionar al artei lui Eisenstein ? În primul rînd, cred că într-o perfectă armonie dintre un substrat de idei şi procesul creaţiei sensibile. Nu se poate trece peste o afirmaţie a lui Eisenstein, cum este aceea pe care am aflat-o în încheierea unei extrem de subtile expuneri despre compoziţie [1] : *„Marele artist francez Henri Daumier spunea că «trebuie să aparţii*

[1] S. Eisenstein, *Problèmes de la composition, Recherches soviétiques — Cinéma*, nr. 3, Avril 1956, Les ed. de la *Nouvelle Critique*.

timpului tău». Noi privim această afirmație într-un mod mai profund și mai responsabil, socotind că noi nu aparținem numai timpului nostru, dar înainte de toate marilor idei pe care poporul nostru este pe cale de a le transpune în viață. Iată de ce gîndurile noastre, intențiile noastre creatoare, realizarea concretă a planurilor noastre trebuie să fie determinate de tendința noastră ideologică."

Tendința ideologică a marxism-leninismului a constituit pentru Eisenstein o sursă inepuizabilă de reprezentări concrete. Personalitate puțin obișnuită, creatorul *Crucișătorului Potemkin* nu trăia în lumea ideilor ca într-un univers relațional abstract. Parcurgînd scrierile și proiectele lui, ai sentimentul unui creator excepțional, pentru care ideile constituiau un spectacol, conceptul putînd fi cuprins de către el, la modul vizual sau auditiv. În proiectele sale se află astfel schițată intenția de a ecraniza *Capitalul* lui Karl Marx. Intenția, în sine, este tulburătoare și ne situează dintr-o dată în fața unei personalități artistice deosebite.

Nu poate de aceea părea de loc ciudată părerea lui Eisenstein că imaginea plastică a filmului trebuie să genereze idei, prin dezlănțuirea unor emoții-șoc. Filmul nu trebuie să se limiteze la senzații și emoții. Acestea nu sînt decît etape intermediare în obținerea unor concepte largi despre lume și viață. Din 1923 (cînd Eisenstein este încă decorator și regizor de teatru) datează prima expunere teoretică asupra „*montajului de atracții*" (publicată în revista *Lef*, în al cărei comitet redacțional figura și Maiakovski), germenele viitoarei revoluții în domeniul cinematografiei : „*Materialele de bază ale teatrului provin de la spectatorul însuși și din aptitudinea noastră de a-l ghida în sensul dorit sau de a-l aduce în starea sufletească voită... În diagnosticul nostru teatral atracția poate fi definită ca orice moment agresiv, adică orice element teatral care revelă spectatorului factorii senzoriali sau psiho-*

logici capabili să influenţeze asupra experienţei sale ; orice element care poate fi matematic calculat şi verificat în vederea producerii cutărei sau cutărei emoţii-şoc. Aceasta va fi situată într-un loc convenabil, în ansamblul lucrării. Avem aici singurele mijloace cu ajutorul cărora este posibil de a se ajunge la o concluzie ideologică perceptibilă..."

În acest drum, de la teatru la cinematograf, există primejdia (căreia îi cad pradă zeci de creatori) de a supune filmul legilor dramaturgiei scenice, de a-l devitaliza prin denaturare statică. Puternic influenţat de către teatru (şi mai ales de teatrul japonez Kabuki), Eisenstein înlătură pericolul, trecînd toată experienţa sa de om al scenei prin filtrul poeziei. Dacă scena i-a relevat elementele principale ale viitoarei sale teorii, accepţia modernă a liricii i-a structurat esenţa. În ultimă instanţă, teoria lui Eisenstein asupra montajului, teorie care a revoluţionat cinematografia, nu este altceva decît aplicarea la imaginea ecranizată a unei concepţii privind imaginea poetică, metafora.

În secolul al XIX-lea puteai spune : „*ca un glob de aur luna strălucea*". Corectitudinea imaginii satisfăcea sensibilitatea insului din secolul trecut. Imaginea era de fapt o simplă comparaţie, bazată pe un paralelism de formă şi de culoare (în cazul nostru). Dar iată că în secolul al XX-lea apare, printre alţii, Esenin, care afirmă că luna nu seamănă cu un glob de aur, ci este cînd „*mieluşea cîrlionţată*", cînd „*barcă*" ce-şi pierde vîslele prin lacuri, cînd „*broască de aur*", cînd „*galben corb*" ş.a.m.d. În imaginea lui Esenin se ciocnesc noţiuni extrem de depărtate între ele. Alăturate brusc, elementele distante şi disparate pînă atunci dau naştere unui concept nou, straniu în frumuseţea şi emoţia pe care o generează. Totul se petrece în spiritul logicii şi al raţiunii, dar al unei raţiuni care în loc să stabilească domestice paralelisme,

creează relații noi, dialectice, de o extraordinară sugestie, între lucruri.

Pînă la Eisenstein montajul însemna, cum se exprimă chiar creatorul lui *Nevski*: *„O înlănțuire de piese. Un lanț. Sau cărămizi. Cărămizi dispuse în serii, pentru a expune o idee."* Eisenstein imaginează o construcție ridicată nu din cărămizi, dispuse în serii, ci din elemente disparate supuse unei violente ciocniri. Ideea pare paradoxală și ilogică, dar în fapt, adică în imagine proiectată pe ecran, este de un efect emoțional covîrșitor, deplin logic și rațional. În loc să lucreze cu „ziduri" în sensul vechi al montajului cinematografic, Eisenstein introduce în film ecoul liric. El opune vechii concepții un: *„montaj conceput ca o coliziune. Din șocul a doi factori ia naștere un concept."*

Esența metaforică a montajului eisensteinian este accentuată de apariția în expunerile sale teoretice a ideii de *„semn afectiv"*, *„emoțional"*, de simbol, încărcat cu o mare putere de sugestie: *„Nu poți să exprimi căldura* — scrie Eisenstein — *arătînd un termometru, să arăți ziua răsfoind un calendar, sau să faci sensibilă căderea prin formula accelerației: trebuie să oferi impresia, senzația fizică sau psihologică. Aceasta înseamnă că o reprezentare, adică o singură imagine, nu va putea să traducă sau să provoace o astfel de senzație; este nevoie de un raport de imagini, o relație, un șoc emoțional sau — numai în anumite cazuri — un detaliu izolat care sugerează senzația pentru că o conține implicit, pentru că-i slujește drept semn. Dar este vorba de semnul afectiv, emoțional, și nu de unul teoretic sau convențional... Interesul montajului nu este de a produce efect, ci de a fi un mod de exprimare, un mod de a comunica idei."*

Pe crucișătorul „Potemkin" a izbucnit revolta. Cea mai mare parte dintre marinari s-a retras spre turelă, o minoritate este încercuită pe punte și asupră-i este aruncată o prelată. Garda cruci-

şătorului primeşte ordinul de a trage. Puştile se ridică şi marinarii ochesc. Prelata palpită, ca un trup colectiv. Emoţia devine puternică. Dar ea este intensificată pînă la paroxism de o serie de şocuri metaforice. Pe ecran apar, uriaşe, într-o desfăşurare ritmată pe măsura bătăilor inimii : o cruce (parte a monstrului pilos care este preotul vasului), pupa vasului proiectată de jos în sus ca ciocul unei enorme păsări răpitoare, o îngrămădire de funii ca nişte şerpi, o trîmbiţă care atîrnă etc., etc. Fiecare imagine se ciocneşte de cealaltă, aparent fără legătură, dar în ansamblul secvenţei, fiecare în parte şi toate la un loc, sugerează forţa represivă extraordinară a ţarismului, pe punctul de a ucide un număr de marinari. De aceea, cînd izbucneşte strigătul lui Vakulinciuk : *„Nu trageţi în fraţii voştri!“* şi garda aruncă armele, emoţia te-a istovit.

Dar, va spune cititorul, o cruce simbolizînd un sistem opresor, un cioc metalic simbolizînd un vas de război şi o forţă represivă, acestea nu sînt altceva decît obişnuita sinecdocă a poeziei şi retoricii, reprezentarea unui întreg printr-o parte.

Montajul eisensteinian, într-adevăr, utilizează larg sinecdoca, prim-planul, detaliul semnificativ şi sugestiv. *„Am comparat* — scrie Eisenstein — *această utilizare a prim-planului cu ceea ce în poetică se numeşte o sinecdocă. Ambele procedee, cinematografic şi literar, decurg, pentru mine, din capacitatea noastră de a recrea, în conştiinţă şi în sentiment, întregul cu ajutorul unei părţi reprezentate.“*

Puterea de sugestie a detaliului lui Eisenstein este enormă, capătă proporţiile unui simbol cu uriaş ecou liric. Cînd marinarii se revoltă, în primul rînd îi pedepsesc pe asupritorii agresivi. Printre ei este şi medicul vasului, Smirnov, care, plimbîndu-şi lornionul peste carnea viermuindă, decretase că poate fi mîncată. Medicul este aruncat în mare.

Dar pe regizor nu l-a interesat senzaţionalul scenei (un om este aruncat cu violenţă în mare), ci ideea socială, politică, pe care ar putea-o genera. De aceea, în prim-plan, apare lornionul agăţat de o frînghie, într-o nervoasă legănare. Atît a mai rămas din insul azvîrlit peste bord. Într-o scenă anterioară, sticla ochelarilor plimbată peste halca de carne, proiectase la dimensiuni uriaşe viermii colcăind. Acum, legănat şi agăţat de o frînghie a vasului, lornionul aminteşte nu numai de prăbuşirea purtătorului său, dar sugerează soarta unui întreg sistem, din care doctorul Smirnov face parte.

Aş sublinia, în aceeaşi măsură, valoarea simbolică a prelatei, menită să uşureze un monstruos asasinat, azvîrlită, în clipa răscoalei, pe punte şi dezumflîndu-se lent, spasmodic.

Detaliul, încadrat într-un sistem specific de imagini bazat pe disparat şi coliziune, are la Eisenstein o valoare excepţională. Şi dacă modul în care îşi construieşte imaginea cinematografică ne aminteşte, să spunem, de Esenin, valoarea estetică a detaliului coboară în linie directă din Balzac, descoperitorul detaliului semnificativ, cum îi plăcea să se proclame.

Dacă din poezie Eisenstein a luat sinecdoca, din poezie, muzică şi dans a extras ritmul. Scena masacrului pe treptele monumentalei scări a portului este un grandios şi halucinant balet al crimelor capitalismului, unic prin forţă sugestivă în arta întregii lumi. Aici avem un dublu ritm : un ritm descendent sacadat, al cizmelor care coboară treptele în virtutea unui mecanism represiv, implacabil, şi un ritm al revoltei exasperate, paroxistice, figurat prin femeia înnebunită care urcă scara, purtînd în braţe un copil ucis. În momentul tensiunii maxime, ritmul devine covîrşitor. Din cizmele soldaţilor el trece în roţile căruciorului, care coboară cu viteză treptele (v. Jean Mitry).

În alt film, *Alexandru Nevski,* din contur geometric, sunet și culoare (nuanțe de negru-alb) regizorul va realiza o sinteză materială bazată, în esență, pe imagine și sunet, o artă „audio-vizuală". În *Nevski* se desfășoară o extrem de fină artă a corespondențelor. De astă dată culoarea și sunetul își răspund în sensul cel mai concret și material cu putință.

Arta lui Eisenstein este continuă căutare. Cred că sensul revoluționar al activității lui stă în această vibrantă cercetare a tuturor artelor pentru realizarea unei sinteze unice, noi : *filmul.* Nu un film indiferent soartei omului, ci o peliculă de extremă sensibilitate, care să-i înscrie atît pulsul, cît și seismele.

PENTRU REALISM SOCIALIST

Momentele festive impun o clipă de răgaz în curgerea vertiginoasă a timpului. Ridici ochii de pe lucrările care trebuie să fie gata încă astăzi, şi cînd te uiţi spre ieri, constaţi cu uimire că au trecut cincisprezece ani de cînd ai intrat într-un *mîine*, pregătit cu lupte şi cu jertfe. Cînd şi cum au trecut aceşti trei lustri, dintr-o modestă existenţă individuală, care nu-i poate multiplica la infinit? Mă uit în rafturile bibliotecii şi răsar reperele. Mai întîi o broşură de care amintirea nu se poate despărţi, pentru că nu este un număr de file, ci un impresionant monument de luptă : *Lumină de la Răsărit* de Mihail Sadoveanu. În puţine pagini se află concentrată înţelepciunea geniilor anonimi care au dat naştere *Mioriţei*. Unul din cei mai reuşiţi urmaşi ai lor semnează aici un impresionant act de adeziune la socialism. Şi ceva mai departe *Nicoară Potcoavă*, monument al mirajelor unui grai şi suflet colectiv şi al unei străvechi prietenii.

În alt raft *1907* şi *Cîntare omului* de Tudor Arghezi, diatribă strălucitoare împotriva unui trecut monstruos, alături de unele din cele mai subtile imagini închinate umanismului socialist. Şi pentru că mă aflu la reperele poetice, nu pot uita în rafturile de sus, unde sînt cărţile începutului, *Un om aşteaptă răsăritul* de Mihai Beniuc, veşnic toboşar al timpului întotdeauna nou. Din alt raft, o carte care alătură voluptatea bunei lecturi cu sentimentul mîndriei legitime, firești, în absenţa oricărui de-

şert orgoliu. Pe coperta cărţii două picioare desculţe, muncite, chinuite. Desprinse dintr-un timp de amară amintire, aceste picioare de ţăran romîn au făcut aproape ocolul pămîntului, au străbătut distanţa dintre Islanda şi India, dintre Franţa şi China. Popoare extrem de diferite prin limbă, spiritualitate şi moravuri cunosc rafinamentul artistic al poporului nostru prin cartea lui Zaharia Stancu.

Privind literatura de astăzi în contextul marilor realizări ale socialismului, maestrul Mihail Sadoveanu a rostit la primul Congres al scriitorilor cuvinte care nu pot fi uitate, pentru că în cizelarea lor personală ele cuprind un consens unanim al colectivităţii scriitoriceşti : *„Mulţumesc din inimă şi cuprins de o profundă emoţie Partidului Muncitoresc Romîn şi guvernului democrat că în anii destui de înaintaţi ai vieţii mele am ajuns să văd aceste realizări pe care altădată nu le puteam nici visa“*.

Am citat cuvintele maestrului Mihail Sadoveanu, pentru că ele exprimă nu numai o caldă gratitudine dar şi un principiu care oferă de fapt explicaţia succeselor literaturii noastre. Este vorba de principiul leninist al literaturii de partid, a îndrumării fenomenului literar de către partid, a literaturii văzută ca parte întegrantă a cauzei generale proletare.

În mai puţin de cincisprezece ani a luat naştere în ţara noastră o puternică mişcare literară de avangardă. Rostesc cuvîntul în sensul pe care-l are de „înainte mergătoare“, „deschizătoare de drumuri“ şi cred că trebuie făcută specificaţia că nu orice avangardă este credincioasă sensului noţiunii şi poate fi socotită într-adevăr deschizătoare de drum. Dadaismul şi suprarealismul s-au proclamat la timpul lor mişcări de avangardă, dar în loc să desţelenească drumuri au dus literatura în mediocre fundături lipsite de orice perspectivă. De obicei, mişcările literare de avangardă îşi afirmă existenţa

prin manifeste răsunătoare, manifestații publice regizate cu ostentație și scandal etc., etc. Avangarda noastră literară este ostilă grandilocvenței și preferă să se afirme prin creații solide, bazate pe principii ferme și prin apărarea purității acestor principii. Numele avangardei noastre literare este *realismul socialist*, și în tipare naționale se încadrează armonios într-o vastă mișcare literară internațională, caracteristică în momentul de față nu numai lumii socialiste dar și creatorilor progresiști din țările capitaliste.

Realitatea artei contemporane impune un adevăr istoric, care nu poate fi ignorat, și anume, că actul creator autentic nu poate face abstracție de experiența avansată a realismului socialist. Realismul, astăzi, în sensul lui cel mai înalt, nu poate fi decît socialist, de la sensul strict al noțiunii și pînă la acela foarte larg de manifestare democratică, progresistă. Arta adevărată nu poate ignora maselе, viața și ideile lor, nu poate ignora contradicția esențială dintre muncă și exploatare decît cu prețul greu al dispariției ei.

Încercările de a deturna arta zilelor noastre de la finalitatea ei esențială sînt din ce în ce mai numeroase. Cu un interes deosebit am citit un amplu studiu semnat de M. Lifșit și intitulat *Cu privire la articolul lui Iosif Vidmar. Pagini de jurnal (La littérature sovietique*, septembrie—octombrie 1957) în care este analizată una din aceste încercări. Vidmar este un cunoscut critic sloven și președintele Uniunii Scriitorilor din Iugoslavia. Iosif Vidmar întreprinde o exegeză a textelor leniniste, care ar incita rîsul prin ridicolul ei, dacă gravitatea tendințelor revizioniste ale criticului ar permite o simplă reacție de umor.

Pornind de la articolele atît de clare ale lui Lenin cu privire la Tolstoi, Vidmar ajunge la teze net idealiste și reacționare : „*Valoarea unei opere de artă* — scrie el — *nu depinde de loc de caracterul*

just sau eronat, reacţionar sau progresist, util sau nociv al orientării care decurge din gîndirea artistului... Tendinţa ideologică nu influenţează în nici un fel asupra valorii artistice a unei opere." După Vidmar, natura şi sensul artei, în accepţia leninistă, se reduce la ceea ce Lenin exprima prin cuvintele : *„Să pictezi tablouri incomparabile ale vieţii"*, adică o sarcină în realizarea căreia orientarea gîndirii nu joacă un rol însemnat. *„Prin esenţa ei* — adaugă Vidmar în altă parte — *gîndirea nu are în artă decît o importanţă secundară"*. Şi criticul cere, în una din concluziile sale, o literatură care să exprime *„sentimentele permanente ale umanităţii"*.

Există o legătură internă, uşor sezisabilă, între teoriile lui Vidmar şi acelea ale unui renegat al marxismului, ca Henri Lefebvre, care a publicat un zgomotos manifest al „romantismului revoluţionar". Lefebvre înlocuieşte analiza materialist-dialectică şi istorică a fenomenului artistic, cu *„analiza* diacronică *a distorsiunilor în timp, a echivocurilor şi neînţelegerile istorice"*. Noul său „romantism" ia drept punct de plecare : presupunerea concretă a *„vidului spiritual al momentului"*, care ar genera o *„conştiinţă obscură a posibilului"*. Limbajul manifestului este pretenţios dar nu reuşeşte să mascheze tendinţele net idealiste, obscurantiste ale autorului său. De altfel, Lefebvre nu-şi ascunde ostilitatea faţă de marxism şi faţă de realismul socialist.

Indiferenţa în materie de ideologie a lui Vidmar, sau *„vidul spiritual"* al lui Lefebvre îşi găsesc o aplicare practică în *„noul realism"* sau *„şcoala obiectelor"* care se conturează în momentul de faţă în proza franceză.

Romancieri ca Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor ş.a. pornesc de la ideea că universul uman s-a complicat într-o astfel de măsură încît nu mai poate fi cunoscut. Nu mai pot fi cunoscuţi nici oamenii. Singurul element care poate fi surprins este reacţia eului individual, în faţa

„vidului izolat în inima lumii", un eu lipsit de orice determinare, aruncat într-un univers locuit de obiecte. Relația dintre om și obiecte devine la Robbe-Grillet o dictatură a obiectelor asupra unei conștiințe dominate de irațional. Voluptatea cu care romancierul (dacă mai poate fi numit astfel !) descrie colțuri ale camerelor, scări, scaune și alte ustensile, în momentul în care libertatea poporului francez este grav amenințată de interesele imperialiștilor occidentali, capătă o nuanță tragică în ridicolul ei. *„Noul realism"* își afirmă și el *„indiferența"* față de orice ideologie dar nu poate înșela decît pe naivi. *„Școala obiectelor"* manifestă una din cele mai reacționare tendințe ale ideologiei burgheze. În același timp, apare cu claritate oricui că acest „realism", lipsit în aparență de determinare ideologică, este un antirealism de cea mai pură speță.

Plasată în perspectivă istorică, îndrumarea oferită de Partidul nostru în direcția realismului socialist a fost salutară pentru literatura romînă a ultimului deceniu și jumătate. Numeroase talente autentice, ale căror începuturi au fost tributare ideologiei burgheze (formalismul, naturalismul, suprarealismul, etc., etc.) au fost salvate de la declin, dăruite contactului strîns cu viața poporului și creației de un înalt nivel artistic. Ataşamentul colectivității noastre scriitoricești față de partid este generat de această idee simplă, dar fundamentală, că în absența îndrumării de către partid activitatea creatoare a oricăruia dintre noi ar fi amenințată de marasmul spiritual al burgheziei.

O altă direcție a atacurilor revizioniste este în problema, atît de sensibilă oricărui creator, a originalității. Lefebvre, de exemplu, susține că realismul socialist nu ar fi o artă de avangardă, deschizătoare de drum în creația artistică, ci o simplă imitație a clasicismului, un neoclasicism lipsit de valoare. Argumentul său hotărîtor se bazează pe

ideea că, în cadrul realismului socialist, ceea ce a fost dorit ca radical nou, a primit drept conținut vechiul (formele fixe ale tradițiilor naționale). Orientarea către forme noi, originale, nu poate fi posibilă, după esteticianul revizionist, decît prin eliminarea tradițiilor naționale în materie de artă. Lefebvre are pretenția de a enunța adevăruri inedite, dar teoriile sale sînt mai mult decît prăfuite. Anularea tradițiilor naționale a constituit un punct important în programul ideologic al futurismului, dadaismului, suprarealismului, etc., etc. Originalitatea a apărut posibilă tuturor varietăților de formalism și estetism, numai prin cultivarea excesivă a unor forme inedite, stridente, lipsite de tradiție, de predecesori. În opoziție cu pretențioasele teorii ale lui Lefebvre, cît de puternic răsună, în actualitatea problemelor noastre, glasul lui Rodin, care spunea : „*Sculptura nu are atît nevoie de originalitate, cît are nevoie de viață*". Este clar că Rodin nu dezavua originalitatea, dar o subordona vieții. Ineditul artistic nu provine din anularea tradițiilor progresiste, care ar fi stînjenitoare, ci din adîncimea fenomenelor vieții. Originalitatea nu poate fi dăruită de forme (sau obiecte), ci de conținuturi noi de viață, de punerea în evidență a noilor relații sociale între oameni, pe care fiecare moment istoric le generează.

Realismul socialist nu vede între tradiție și inovație nici concurență și nici antagonism. Între trecut și prezent există o continuitate a marilor valori progresiste. Saltul calitativ îl oferă conținutul nou al vieții, surprinderea lui în accepția istorică concretă. În această privință marxism-leninismul oferă creatorului de artă un ajutor fundamental. Originalitatea fără dubiu a unui roman ca *Morometii* de Marin Preda, pentru a da un exemplu, constă în faptul că într-o literatură dominată de figura țăranului însetat după pămînt (realitate neîndoielnică a unei epoci istorice), romancierul a

creat un țăran pentru care pămîntul, după care a rîvnit, a devenit coşmar şi teroare, definind astfel cu excelentă intuiție artistică specificul vieții țărăneşti în epoca imperialismului.

Este clar că numai contemporaneitatea poate oferi astăzi un inepuizabil izvor de originalitate prin imensele şi pasionantele conținuturi de viață pe care le cuprinde.

Cerința pe care partidul o adresează scriitorilor, de a se inspira din actualitate, are o semnificație peste care nu se poate trece. De fapt, partidul arată creatorilor, în acest mod, sursa artei autentice, a artei de care poporul nostru are nevoie prin problematica şi eroii ei. Nu trebuie să uităm că, deşi succesele literaturii noastre noi sînt remarcabile, mai sîntem datori încă maselor care realizează socialismul acele cărți care să reprezinte efortul lor grandios, marile lor rezultate în munca constructivă, pe eroii construcției socialiste. Față de viața noastră socială, de o excepțională bogăție şi diversitate în aspecte şi probleme, literatura noastră este încă tributară cu realizări. Trebuie dezvoltată literatura construcției socialismului, nobila finalitate a muncii scriitorilor.

În acest sens, ca un ghid al activității noastre, trebuie să păstrăm vii în amintire cuvintele tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej, rostite la cel de-al doilea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn : *„Oamenii de litere şi artă au izbutit să creeze în ultimii ani opere care şi-au cîştigat pe merit dragostea poporului. Dar succesele obținute nu trebuie să ducă la crearea unei atmosfere festive, de automulțumire. Multe dintre temele mari şi dintre aspectele fundamentale ale luptei eroice a poporului muncitor pentru construirea socialismului ca şi din istoria ultimelor decenii nu şi-au găsit oglindirea în literatură şi artă decît în slabă măsură... Poporul cere scriitorilor şi artiştilor opere care să înfățişeze esența fenomenelor social-istorice descrise, să prezinte rea-*

litatea noastră nouă în continuă dezvoltare, să redea toată bogăția ei inepuizabilă, toată multilateralitatea ei și, înainte de toate, să înfățișeze uriașa muncă creatoare prin care poporul construiește noua orînduire și se transformă pe el însuși".

CUPRINSUL

I

	Pag.
Diorama arghezian	7
Mihai Beniuc	14
Imaginea dinamică	20
Lirism și luciditate	30
Expresia locului comun	35
Clasic și romantic	42
Elogiul purității	55
Critic și poet	63
Eroism civil	60
Eposul și elocința	79
Casa șoarecilor	87
Politicul și actualitatea	94
Vieți paralele	101
Creație și sinteză	109
Emile Verhaeren	116
Lu Sin	149
Umanism african	190
Pîine și poezie	196
Un memorialist romantic	205
Tragic și eroic	212

II

Antirealitate	221
O artă fără viitor	230
Fenomenologia imaginii	234
Politică și literatură	240

Mitul faustic 248
Destinul lui Adrian Leverkuhn 254
Arta și umanul 261
Unitatea problemei umane 270

III

Estetica romanului 277
Arta reliefului 285
Imaginea prezentului 294
Melodia ideilor 299
Critica — pasiune 304
Două drumuri în critica literară 310
Realism = adevăr + actualitate 319
Necunoscutul cunoscut 326
Un Prometeu rus 333
Estetica împăciuirii și estetica luptei intransigente 340
Arta și realitatea 347
Dialog între filozof și artist 354
Realismul socialist în concepția lui Gorki 360
Artă revoluționară 371
Pentru realism socialist 380

Responsabil de carte : M. Simionescu
Tehnoredactor : A. Bucur
Corector : E. Găvănescu și L. Caradima

Dat la cules 31.08.60. Bun de tipar 11.11.60. Tiraj 3645 ex. Hîrtie semivelină satinată de 65 gr. m². Ft. 540×840/16. Coli ed. 17,42. Coli de tipar 24,5. Ediția I. Comanda 4258. A. nr. 0531. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 8 R — 95.

Tiparul executat sub com. Nr. 2.466 la Intrepr. Poligr. „13 Decembrie 1918" Str. Grigore Alexandrescu 93—95, București — R.P.R.

Fin 834

ERATĂ

Pag.	Rînd	În loc de:	Se va citi:	Greşeala e din vina:
287	16 de sus	nu este legătura	nu este decît legătura	Editurii

In colecția
MICA BIBLIOTECĂ CRITICĂ
au mai apărut:

Raicu Ionescu-Rion
DATORIA ARTEI
232 pag. 2,50 lei

•

Tudor Vianu
ALEXANDRU ODOBESCU
164 pag. 2,15 lei

•

Silvian Iosifescu
GRIGORE ALEXANDRESCU
132 pag. 1,25 lei

•

Ov. S. Crohmălniceanu
PENTRU REALISMUL SOCIALIST
128 pag. 1,65 lei

Lei 7,85